

От автора

Перед встречей

Впервые компоновать изображение попытался наш низколобый предок, одетый в звериные шкуры. Он отошел от костра, у которого сородичи жарили кусок мамонтовой туши, взял острый камень и прочертил на стене пещеры волнистую линию. Потом другую, третью.

Предок долго рисовал, в напряженных творческих поисках страдальчески морщил грязное, малоодухотворенное лицо. Постепенно перед ним появились контуры мамонта.

Как скомпоновать отдельные части изображения?

Как сделать рисунок наиболее выразительным?

Как определить масштабные соотношения?

Как передать динамику?

Такие вопросы задавал бы себе пещерный художник, если бы знал искусствоведческие термины. Терминов он не знал, но старался добросовестно. Соплеменники посмотрели на рисунок и одобрительно зарычали...

Прошло тридцать — тридцать пять тысяч лет, и я пришел к декану операторского факультета Всесоюзного государственного института кинематографии.

— Возьмите фотоаппарат, — сказал мне декан. — Походите по улицам, сделайте несколько выразительных снимков, и тогда поговорим. Вы должны доказать, что готовы к поступлению на наш факультет.

Так я встретился с проблемами, которые встают перед каждым, кто берет в руки фото- или кинокамеру.

Что снимать?

Как построить кадр?

Выйдя из здания, я задумался. Точь-в-точь, как тот косматый предок, который рисовал мамонтов и не знал искусствоведческих терминов. Несмотря на разделявшие нас тысячелетия, мы с ним были в абсолютно одинаковом положении: мы творили! Мы пытались перевести в зрительные образы то, что нас окружало в реальной жизни.

Но, конечно, я был подготовлен гораздо лучше, чем он. Я, например, знал, что еще у древних римлян появился термин «composition, обозначающий в переводе на русский — сочинение, составление, соединение, связь. «Композиция — это построение, структура художественного произведения. Она объединяет в зрительных или звуковых формах отдельные элементы, связывая их, соподчиняя, приводя к единству» — так написано в Большой советской энциклопедии.

Композиция помогает зрителю, читателю или слушателю воспринимать произведение искусства, понимать его смысл.

В кинематографе есть термин «композиция фильма». Его применяют, когда касаются общих вопросов построения кинокартины. А когда говорят о компоновке изображения, употребляют термин «композиция кинокадра», проблемам которой посвящена эта книга*

Мы будем рассматривать теорию и практику построения кинокадра, призвав на помощь живопись и графику, в которых давным-давно проявились закономерности, действительные и для тех, кто занимается фотографией или киноискусством. Греческие слова «фото» — свет и «графо» — пишу образовали термин, в котором чувствуется родство фотографии, искусства живописи и рисунка, издавна изображавших трехмерный мир на плоскости. Потом появилось слово «кинематограф», обозначающее, что тем же светом стали передавать «кинема» — движение.

В самом деле, красками ли писать по холсту или световыми лучами на специальной пленке, не так уж важно, если на экране возникает изображение окружающего нас мира. А каждый кинокадр — в отдельности — чем это не маленькая картина, нарисованная на пленочной основе лучами света?

Что же роднит кинокадр с живописной картиной или с рисунком?

Прежде всего то, что и художник и кинооператор стремятся изобразить на плоскости окружающий нас мир, который существует в трех измерениях, и способы, которыми они пользуются, иногда совпадают полностью.

Сочетания и пропорции различных частей изображения, ритм, в котором могут повторяться его элементы, зрительное равновесие общего построения, симметричные и асимметричные конструкции, выделение или искажение каких-либо деталей, насыщенность и взаимодействие светотональных масс — все то, что испокон веков было в арсенале художественных средств живописца и графика, успешно используется кинооператором. Цвет, которым владеет живопись, служит и кинематографу. Колорит — понятие, одинаково относящееся и к полотну, написанному масляными красками, и к цветному кинофильму.

В чем разница между художником и кинематографистом? В том, что они используют для работы разные материалы, и каждый свою технологию творчества. Принципиальны ли эти различия? Нет. Гравер, делающий офорт, пользуется одними инструментами, а художник, выкладывающий мозаику на стене здания, — другими, но ведь никому не придет в голову отвергать то общее, что связывает их, если говорить об основных принципах изобразительного искусства.

Из века в век художники в раздумьи стояли перед холстом, натянутым на подрамник, перед загрунтованной стеной, склонялись над листом бумаги, картона. Держа в руках карандаш, кисть,

уголь, они набрасывали контуры будущего произведения, отыскивали, выстраивали композицию каждой работы, будь то картина, написанная масляными красками, рисунок, мозаика или офорт.

За многие столетия, что творили художники, ни один из них в точности не повторил другого. В истории изобразительного искусства нет двух таких работ, чтобы — наложи одну на другую — и все совпало. Так, может быть, не стоит говорить о правилах композиции, искать какие-то закономерности, помогающие кинооператору при работе над кадром?

Советский искусствовед М. В. Алпатов в книге «Композиция в живописи» пишет: «Работа художника над композицией... заключается в сознательном нахождении композиционных решений в каждом отдельном случае в зависимости от поставленных себе художником задач, от всего его творческого отношения к миру».

Законы композиции есть, но они не должны связывать инициативу автора. Наоборот, на основе общих установок художники приходят к бесконечному разнообразию композиционных решений, потому что каждая из картин, каждый рисунок или кинокадр отражают какую-то часть бесконечно разнообразного мира, в котором нет ничего застывшего, неподвижного, неразвивающегося.

Наш предок не вдавался в теорию, он был только практик — сам рисовал, сам ошибался, сам себя поправлял. Но его картины были удивительны. Колеблющийся отблеск костра освещал самых настоящих мамонтов, несмотря на всю условность изображения.

Так что же выходит? Выходит, можно стать Мастером, не зная теоретических положений, которые записаны в научных трактатах? Конечно, можно. Любой человек имеет право взять в руки кисть или карандаш, фотокамеру или киноаппарат и начать действовать. И у него что-нибудь да получится. Иногда такие попытки дают прекрасный результат. История искусств хранит имена талантливых самоучек, которые оставили нам замечательные образцы своего творчества. Но таких людей единицы. И даже великие художники всех времен и народов учились мастерству, перенимали опыт своих наставников.

Древние мыслители пришли к выводу,¹ что для достижения творческих вершин у человека есть три пути.

Первый из них — подражание имеющимся высоким образцам. Это довольно легкий, но не сулящий особых успехов путь. Ведь все, что делает автор, уже было создано кем-то другим. Обычно такой повтор не вызывает интереса.

Путь второй — расчет только на собственный опыт. Это достойный путь, но он же самый рискованный. Ведь чтобы уяснить себе все тонкости профессии на основании собственных попыток и ошибок, автору может не хватить целой жизни.

И лишь третий путь одобряли древние мудрецы — путь само-

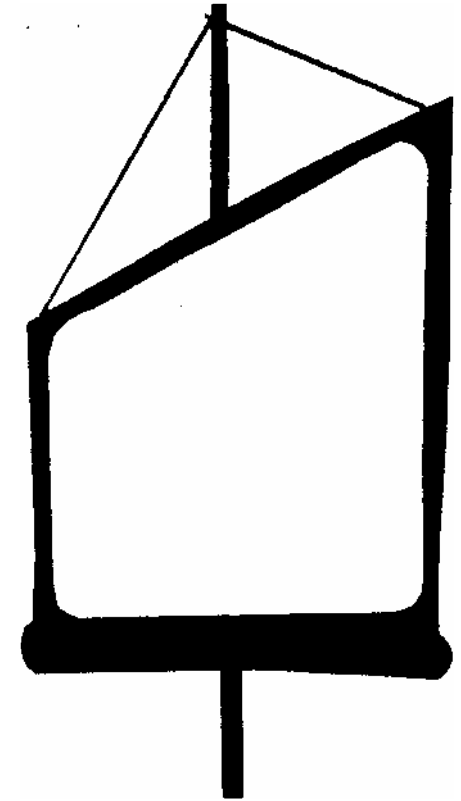
стоятельного размышления, основанного на богатстве общей мысли. Идя этим путем, художник передает свои впечатления, свое понимание мира, но при этом не отвергает чужие находки. Он как бы советуется с теми, кто творил до него. Ошибки других мастеров служат ему предостережением.

Цель этой книги — сделать так, чтобы человек, взявший в руки кинокамеру, потом не задумывался бы долго над тем, что не должно отвлекать его внимание на съемке. Чтобы он находил те или иные композиционные построения и выбирал различные операторские приемы быстро, автоматически. Осуществимо ли это? В какой-то степени, да. Ведь основные принципы компоновки кадра можно усвоить. Примеры, приведенные в этой книге, и практика помогут читателю выработать чувство композиции, научат быть изобретательным в творческих поисках. И тогда каждый кадр, несмотря на то, что он подчинится каким-то общим закономерностям, будет неповторимым, расскажет об авторском видении окружающего мира.

Изучение принципов творческого процесса расширяет возможности автора, помогает находить интересные, яркие решения. Кинооператор, подготовленный теоретически, может творчески использовать ту технику, без которой сегодня не может создать свое произведение ни один кинематографист.

Помните косматого, закопченного дымом костров предка, с рассказа о котором начался наш разговор? Увидев, что его творческий замысел удался, он показал соплеменникам рисунок, сделанный на стене пещеры. Рычали одобрительно первые зрители первого художественного произведения? Рычали! Вот к этому и будем стремиться!

АВТОР. ЭКРАН. ЗРИТЕЛЬ.



Изобразить окружающее

Что нужно зрителю от художника? Чтобы художник сообщил что-то интересное, важное, о чем зритель не подозревал до знакомства с произведением искусства. А что нужно художнику от аудитории? Нужно, чтобы окружающие поняли и разделили авторскую мысль, встали на его позицию. Или если не встали, то хотя бы задумались над вопросами, которые он задал себе и обществу. — Выходит, художник и зритель друг без друга не существуют? — мог спросить пещерный предок, если бы

его вдруг заинтересовали искусствоведческие, социальные и философские проблемы.

— Да, это так, — ответили бы мы. — Ведь человек не живет один, сам по себе. Он всегда был, есть и будет существом общественным. Взять хотя бы вас, живших в эпоху палеолита. Вы все вместе ходили на охоту, вместе защищались от диких зверей, вместе добывали продукты питания.

— А как же? — сказал бы предок. — Иначе не выжить!

Вот так и сложилось то, что философы называют общественным бытием и общественным сознанием. Искусство — одна из форм общественного сознания и человеческой деятельности, которая отражает действительность в художественных образах.

— А для чего вы пытаетесь мне все это объяснить? — мог заинтересоваться предок.

— А для того, чтобы разговор о композиции кадра начался с самого начала.

— Ну и начните с 28 декабря 1895 года, когда братья Люмьер дали свой первый киносеанс в Париже на бульваре Капуцинов. Ведь это и есть день рождения кинематографа? — сказал бы предок.

— Да, день рождения кинематографа, — согласились бы мы. — Но все-таки начнем чуть пораньше. Когда зародилось изобразительное искусство?

— Не знаю, — сознался бы предок,

А между прочим, оно как раз и зарождалось в его пещере на той самой стене, на которой он рисовал мамонтов. Фигуры животных пока-

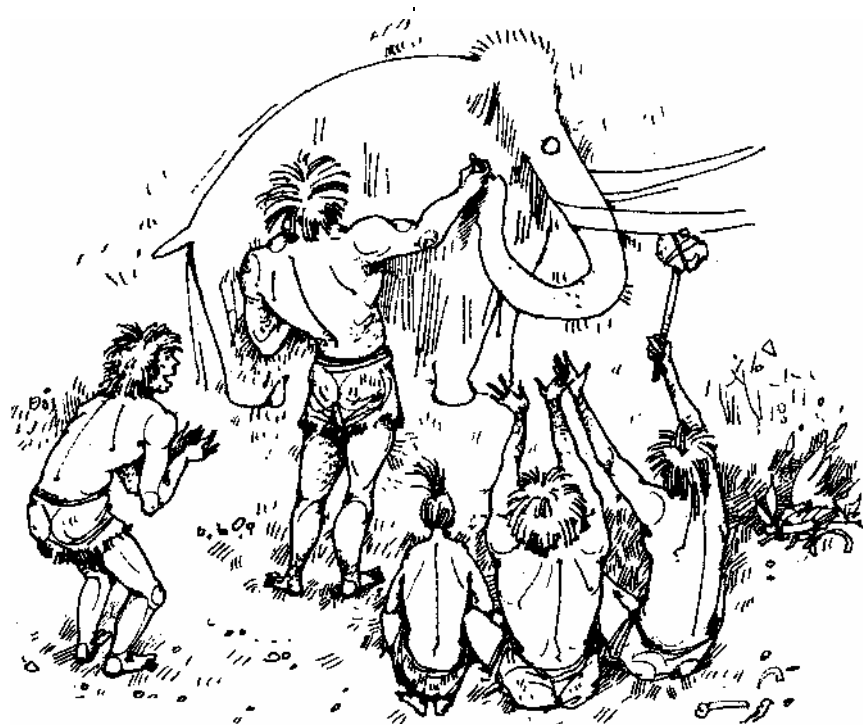
зывают нам, как воспринимал окружающий мир человек палеолитической эпохи. Меткость и острота его наблюдений были вызваны тем, что вся его жизнь зависела от умения выследить добычу, от знания звериных повадок. Охота была трудовой деятельностью первобытных людей, и ученые говорят, что решающую роль в возникновении и развитии искусства сыграл труд.

Рисунки нашего далекого предка — начальная стадия изобразительного мастерства. Пещерному художнику удалось многое, но скомпоновать свои произведения композиционно он не мог. Вроде примитивный мозг не справлялся с этой задачей.

Учение о композиции родилось много-много тысяч лет спустя. Его основы были заложены в трудах античного философа и ученого Аристотеля. Великий грек начал с разбора литературных текстов, а потом были открыты композиционные закономерности в других видах искусств.

Работа над композиционным решением — это явление трудно поддающееся изучению. В одном из писем В. И. Сурикова можно прочитать такие строки: «Главное для меня композиция. Тут *есть* какой-то твердый, неумолимый закон, который можно только чуть-чуть угадать, но который до того непреложен, что каждый прибавленный или убавленный вершок холста или лишняя поставленная точка разом меняют всю композицию».

Вспоминая, как Лев Толстой посетил его мастерскую, Суриков записал: «А мне Толстой с женой, когда «Морозову» смотрели, говорят: «Внизу надо срезать, низ не нужен,



О.

мешает». А там ничего убавить нельзя — сани не поедут».

Если бы кинооператор задумал снять этот сюжет, то ему, как и художнику, пришлось бы решить целый ряд вопросов, от которых зависит композиция будущего произведения. Как расположить массовку, изображающую толпу? Какой масштаб выбрать для показа всей сцены? В каком ракурсе вести съемку? Как добиться, чтобы лицо Морозовой не потерялось на фоне других компонентов композиции? Как сделать, чтобы четко прочитался жест опальной боярыни? Какой должна быть вся композиционная конструкция в начале съемочного плана,

когда сани еще не вошли в кадр, а какой — в конце, когда сани проедут и толпа побежит вслед за ними? ^

Конечно, кинооператор и художник исходят из разных принципов: у одного композиция состоит из движущихся компонентов, у другого — из неподвижных. Но кинокомпозиция и композиция картины зависят от законов и закономерностей, которые определяются физиологией нашего зрения, способностью человеческого мозга к анализу зрительных впечатлений, получаемых из окружающей действительности.

Когда-то отец кибернетики Норберт Винер задал себе простой, но основополагающий вопрос: «Зачем

нужна вся та информация, которая непрерывно передается по всевозможным каналам связи в живых организмах, в сообществах разумных (и неразумных) существ и в созданных человеком технических системах?» Ответ был таким: информация нужна для управления.

Кинематограф в этом плане не исключение. Все, что сообщает зрителю экран, влияет на психику человека, сидящего в зале, а это и есть тот самый момент управления, ради которого творит художник. Разделит или не разделит зритель авторскую позицию — это другой вопрос, но в любом случае он подчинится инициативе автора, даже если потом вступит с ним в полемику. Но как быть, если между ними не возникает взаимопонимания?

— Если они не поняли друг друга, то автору не следовало снимать свой фильм, — мог сказать пещерный художник.

— А если виноват зритель? Если он не в состоянии увидеть и оценить очевидные вещи? — спросили бы мы.

— А тогда зрителю не стоило ходить в кино и тратить на билет...

Какой ответ правомерен? И тот и другой. Все зависит от конкретного случая. Но в обоих случаях затронута важнейшая проблема — субъективный момент творческого процесса и субъективное восприятие произведения искусства. Сколько авторов, столько и идей. Сколько зрителей, столько и оценок. Как тут быть? Могут ли прийти к единой точке зрения два человека, каждый из которых мыслит вполне самостоятельно? Могут. Все зависит от их способности проникать в суть вещей, про-

цессов, характеров. Если два собеседника исходят только из своих капризов и амбиций — контакта между ними никогда не будет. Но если, несмотря на различия их убеждений, они оба будут озабочены одним: возможно глубже проникнуть в суть происходящих событий, то точек для взаимопонимания будет тем больше, чем внимательнее будет анализ.

Кинематографист и зритель — это две позиции, от которых зависит судьба произведения искусства.

Кинематографист вкладывает в свое произведение определенное содержание, и, конечно, он хочет, чтобы зритель понял, о чем идет речь. Поэтому не только тот, кто делает фильм, должен изучать теорию кино, но и зрителю следует знать основы киноязыка для того, чтобы воспринимать мысль и чувство, выраженные экранном изображением.

Вглубь факта

В руках у кинематографистов техника, которая, казалось бы, всегда дает подлинную картину окружающего: кинооператор нажал на кнопку, пленка передала все, что происходило перед камерой, и правда жизни воссоздана. Но на самом деле это не так. Результаты съемки могут быть самыми разными, в зависимости от замысла и способности автора.

Объект съемки может быть показан серией кадров, из которых сложится ясная и правдивая киномодель жизненного факта.

Объект может быть показан слу-

чайным набором кадров, не объясняющих, в чем характерные черты происшедшего.

И наконец, объект может быть показан с такими искажениями, что истинная картина приобретет противоположный смысл.

— Вы затронули проблему содержания и формы? — спросил бы пещерный художник, если бы он знал искусствоведческие термины.

— Да, — сказали бы мы. — Проблему, от правильного решения которой в большой степени зависит успех или неудача автора.

Форма — это структура художественного произведения, созданная изобразительно — выразительными средствами для выявления содержания. Содержание и форма существуют в тесном единстве. Это значит, что выбор изобразительных средств и технических приемов, от которых зависит форма произведения, определяется особенностями жизненного материала и авторским осмыслением этого материала.

Для кинооператора содержание и форма — это не отвлеченные философские категории, а вполне конкретная тема фильма и способ ее превращения в зрительные образы.

Связь формы и содержания — один из важнейших законов художественного творчества. Если автор не уловил их зависимость, то он потерпит неудачу. Получится так, что очень важная, интересная тема будет показана сухо и невыразительно или неполноценное содержание будет показано так ярко, что за внешним оформлением совершенно потеряется основной смысл происходящего.

В кинематографе художественная

форма — это и сюжет, придуманный автором сценария, и монтажное построение эпизодов, и все зрительные и звуковые средства, из которых складывается фильм. Композиция кадра — одно из таких средств, дающих возможность раскрыть содержание.

— Ну а что значит «раскрыть содержание»? — мог спросить нас художник палеолита. — Что значит «соответствие содержания и формы»?

— Уважаемый коллега... — начали бы мы, и пришлось бы задуматься.

Вопрос о взаимозависимости формы и содержания очень сложный.

Что мы снимаем, когда наводим на фокус и пускаем камеру? Ведь на кинопленке фиксируется лишь внешний облик предмета, явления, события, а как передать на экране внутренний смысл происходящего? Ведь внешнее не всегда характеризует главные, основополагающие черты объекта. Иногда разглядеть это главное за наружным видом очень и очень непросто. У каждого объекта бесчисленное множество внешних признаков. И автор, который не думает над тем, какие из них основные, а какие — второстепенные, может увлечься показом случайных деталей и не передать главного. Содержание кадра, эпизода или фильма может оказаться совсем иным по сравнению с истинным положением вещей.

И мы рассказали бы нашему предку, как молодой и неопытный кинооператор дважды снимал один и тот же эпизод для документального фильма «Повесть о нефтяниках Каспия».

...Старые, заброшенные, отслужившие свое пароходы стоят на мелководье около берега. Кладбище кораблей.

Но вот к неподвижным ветеранам подходит бойкий буксир. На пустынные палубы поднимаются моряки, закрепляют поданные тросы. Раздаются слова команд, буксир дает гудок. Караван старых судов медленно трогается и исчезает за горизонтом.

Семь старых, отслуживших свое пароходов, были затоплены на мелководье и образовали остров, с которого начался всемирно известный морской нефтепромысел «Нефтяные Камни».

— Ну что это вы наснимали, Сережа? — неодобрительно спросил режиссер фильма Роман Лазаревич Кармен, когда просмотрел материал.

— Вот... — неуверенно сказал оператор. — Взяли на буксир. Повели в море.

— Вы сняли конкретный факт, не подумав о его причинах и его значении, — объяснил Кармен. — Вы не задумались о сути того, что происходило перед вашими глазами. Вы не увидели главного, не истолковали зрителю этот факт, а потому материал неэмоционален и неинтересен.

Оператор промолчал.

— Переснимите эпизод, — предложил Кармен. — И когда поведут второй караван, покажите не ржавые корпуса, а щемящую душу тоску, трагедию одиночества. Пусть зрителю станет жалко каждое судно. Жалко до слез. Нам нужен зрительный образ, а не основа для дикторского текста.

Суть этого эпизода в том, что ко-

рабли имеют прошлое, у них свои судьбы. Ведь когда-то они шли на встречу штормам, на их палубах кипела жизнь, внутри этих ржавых коробок бились могучие сердца судовых машин. И они «не могут забыть» всего того, что было! Мертвые суда с живой памятью — вот что следует снять до прихода буксира.

— Понятно, — сказал оператор.

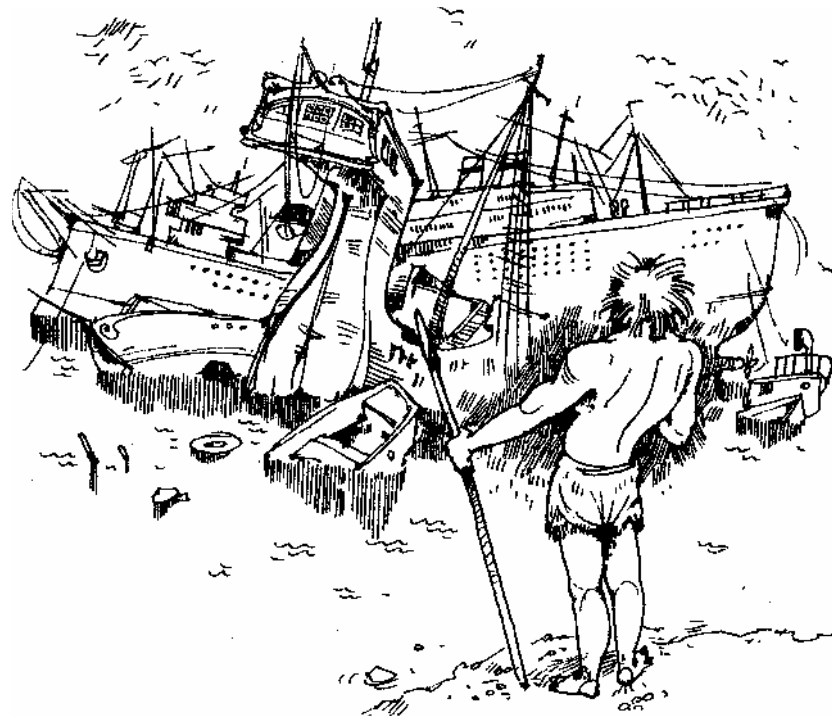
— А потом покажите не технологию буксировки, а возвращение корабля к жизни, — продолжал Кармен. — Эти суда будут снова служить людям! Вот вам ключ ко второй части эпизода. Произошло библейское чудо — воскрешение из мертвых. Снимите?

— Сниму, — пообещал оператор.

...Медленная панорама по прогнутым ступеням трапа и чайка, сидящая на поручнях. Штурвал, около которого нет вахтенного, но его рукоятки чуть двигаются. Ласковые волны тихонько покачивают судно, и кажется, что кто-то невидимый трогает рулевое колесо. Обрывок каната, конец которого выбелило лучами солнца и дождями. Ветерок треплет светлые пряди, и кажется, что это белый флаг, выброшенный будто мольба о пощаде. Полустертая надпись «Баку» — порт приписки. Черные круглые отверстия якорных клюзов будто пустые глазницы железного великана. Кажется, что судно смотрит перед собой слепым, остановившимся взглядом...

Кинооператор снимал, и ему было жалко старые корабли. И он с удивлением увидел на экране именно то, что он чувствовал во время съемки.

Когда корабли двинулись к новому месту службы, кинооператор снял



их с нижней точки, и они выглядели гордо, величественно, достойно. А все суда, будто расправившие плечи ветераны, встали в строй за ведущим. И сломанные мачты, перебитые поручни, осколки стекол в иллюминаторах казались уже не жалкими признаками старости, а следами боевых ран!

— Я вижу, вы поняли, — сказал Кармен.

Что же произошло?

А то, что один и тот же кинооператор на одном и том же объекте во второй раз действовал совсем по-другому, чем в первом случае. Сначала он просто зафиксировал окружающее, не выбирая объекты, кото-

рые могли раскрыть самые главные черты происходящего. В итоге получилась поверхностная информация, лишенная образности и эмоциональной окраски. Во второй раз кинооператор увидел и показал зрителю сущность происходивших событий, потому что он нашел детали, очень точно характеризующие жизненный факт.

Каждой вещи, личности, событию свойственна *сущность* — «смысл данной вещи, то, что она есть сама по себе, в отличие от других вещей», как говорят философы. Сущность проявляется в каких-то внешних признаках. Если кинооператор разглядел главные признаки жизненно-

го процесса, понял их связь с основным действием и их роль в формировании человеческих характеров, то он снимет правдивый и выразительный материал. Форма будет соответствовать содержанию, а содержание ярко и образно проявится в найденной форме.

Несвобода выбора

Психологи заметили, что, глядя на экран, мы в первую очередь обращаем внимание на те элементы, которые выступают наиболее активными возбудителями зрительных центров. Это значит, что светлое пятно на темном фоне мы заметим сразу. И наоборот, нам сразу бросится в глаза темная деталь на светлом фоне. Мы обязательно заметим движущийся предмет при неподвижности всех остальных. И наоборот, выделим неподвижное при общей динамике. Наш взгляд обязательно остановится на четко обрисованном объекте, если вокруг него все будет выведено из фокуса. Цветонасыщенный предмет сразу привлечет наше внимание, если будет помещен на блеклом или бесцветном фоне.

Все, что явно противоречит общему и многократно повторяющемуся, всегда является ориентиром, активно воздействующим на зрителя. Это необходимо учитывать при работе над композицией кинокадра.

Противопоставление одной детали остальной изобразительной массе может проявиться в самых разнообразных вариантах. Этот прием встречается в фильмах любого жанра. Режиссер И. Савченко и опера-

тор Ю. Екельчик, снимая картину «Богдан Хмельницкий», скомпоновали широкий общий план, показывающий с верхней точки толпу запорожцев, собравшихся на сход и • окруживших гетмана. Кинооператор задумался: как выделить фигуру актера Н. Д. Мордвинова, игравшего главную роль, на общем плане? Решение оказалось простым: все кадровое пространство было заполнено движущейся массой людей, и лишь один Мордвинов стоял неподвижно. Казалось бы, динамика должна была привлечь внимание зрителей своей активностью, но на самом деле все получилось именно так, как рассчитывали кинооператор и режиссер. Статика оказалась активной динамикой, потому что она противоречила общему характеру изображения.

После небольшой паузы гетман вскинул руку с булавой, и это движение легко прочиталось на общем плане. Толпа успокоилась, но теперь задвигался и заговорил Хмельницкий. Противопоставление динамики и статики снова сыграло свою роль, зрители продолжали следить за актером, который снова выделялся на фоне стоящих людей. Развитие внутрикадрового действия и композиция кадра были рассчитаны на психофизические возможности человека.

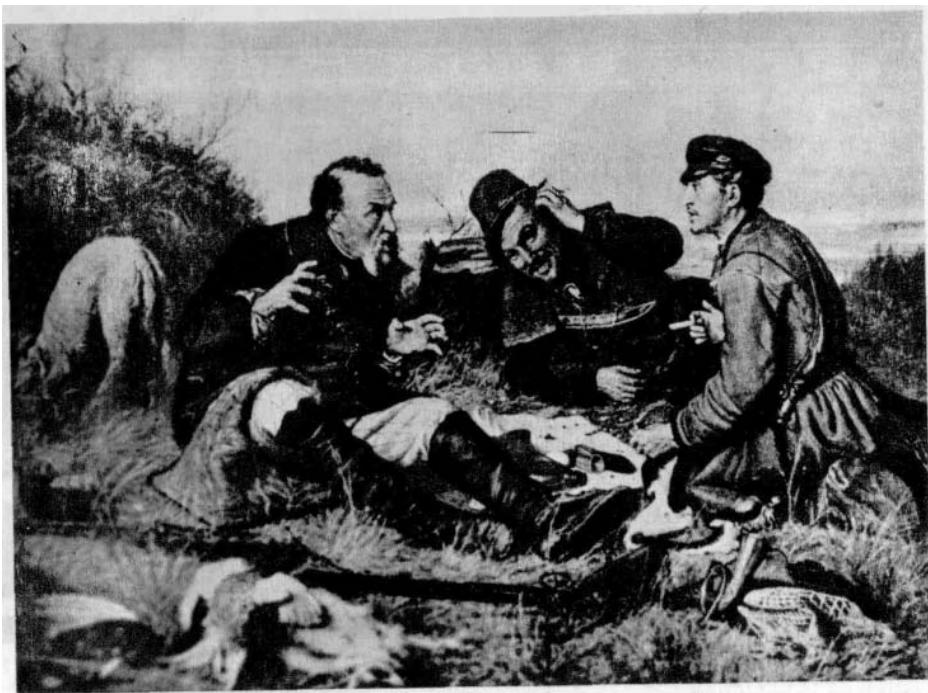
Иногда неопытный кинооператор включает в кадр детали, отвлекающие внимание зрителя (кадр 1). Портрет мальчика, жизненно достоверный, удачно скомпонованный, получился менее выразительным из-за того, что на переднем плане оказалось бесформенное светлое пятно, которое в динамике кинокадра мешает цельности впечатления.



— Но если зритель увлечен действием и его очень интересует то, что происходит на экране, он все равно будет следить за главным объектом и его не собьют с толку никакие пятна! — мог запротестовать пещерный художник.

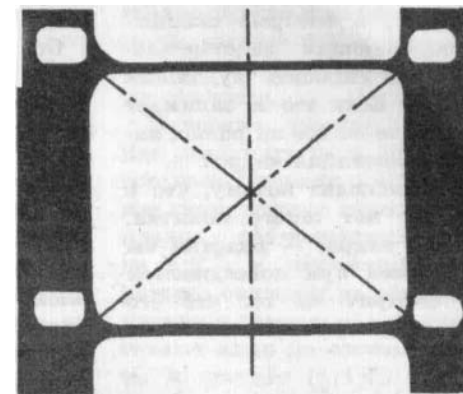
В какой-то степени он был бы прав. Увлеченный зритель может не придавать особенного значения посторонним деталям, появившимся в кадре. Но если кинооператор допускает просчеты — пускай даже самые мелкие, — он все равно демонстрирует снижение профессионализма. Такие изобразительные огрехи, если их сопоставить с ораторским мастерством, похожи на употребление слов «так сказать», «значит», «вот», которые, не имея самостоятельного значения и ничего не выражая, только засоряют речь говорящего человека. Приносят ли вред эти «слова-паразиты»?

Это зависит от точки зрения слушателя. Культурного человека они могут раздражать, отвлекая его, внушая ему отрицательные эмоции. Малограмотный слушатель может их не заметить вовсе. Но ведь он не разберется и в основных положениях, высказанных оратором так, как это сделает высокоэрудированная аудитория. В сущности, то же самое происходит и в зале кинотеатра, когда те зрители, которые знают тонкости киноязыка и разбираются в его изобразительных приемах, усваивают авторскую мысль гораздо лучше неподготовленной аудитории. И, конечно, таким людям сразу заметны операторские ошибки, мешающие воспринимать главное действие. Форма и содержание взаимовлияют друг на друга, и если сделана какая-то изобразительная ошибка, она неминуемо влияет на наше отношение к содержанию кинокадра.



В. Г. Перов. Охотники на привале
 Действие замкнуто внутри картинной плоскости и не нуждается в дополнениях. Такая композиция называется закрытой.

ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ КОМПОЗИЦИИ КАДРА



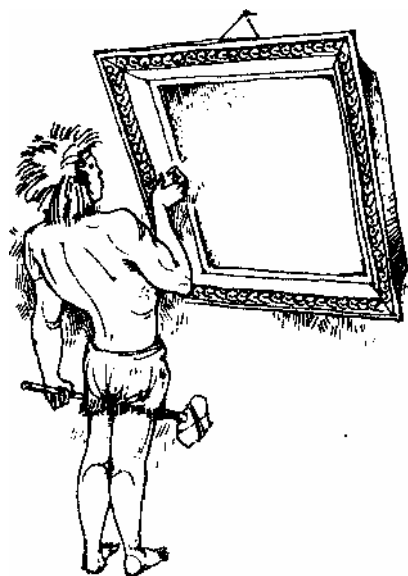
**Границы. Формат.
 Центр**

Художники-живописцы всегда уделяли самое серьезное внимание размерам, форме и границам своих полотен. Они выяснили, что границы картины — «рама», как они говорили, тесно связаны с композицией и создают впечатление, которое искусствоведы называли *антиципацией*. Этот термин обозначает предвосхищение, предугадывание того, что внутри картинной плоскости обязательно произойдет что-то значительное, достойное внимания зрителя, и возникнет иллюзия пространства, уходящего вдаль.

Это вполне справедливо и для кинематографа. Включая в кадр определенный участок окружающего мира, кинооператор совершает творческий акт: он заставляет людей, сидящих в зале, смотреть на выбранный им объект — и это первая фаза той самой системы управления, о которой уже шла речь.

— А почему, глядя вокруг, мы не задумываемся над характером тех «композиций», в которые складывается окружающая действительность? — мог спросить художник палеолита. — Если это не занимает нас в жизни, то не все ли равно, какой будет композиция кадра?

— Это происходит потому, что в жизни у нас нет такого понятия, как границы кадра, — сказали бы мы. — Человек при повседневном общении смотрит на то, что его интересует в данный момент, и не



обращает внимания на остальные детали, присутствующие в поле зрения. А на картинной плоскости кинокадра окружающий нас мир выглядит по-другому. И дело не в том, что в жизни мы видим реальную действительность, а в кино — только ее модель, не в том, что биноклярное зрение человека дает стереоскопический эффект, а в кино изображение плоское. Речь идет о другом.

Ограничив поле зрения рамками кадра, кинооператор берет на себя обязательство расположить в нем не случайные, маловажные детали, а что-то значительное — иначе зачем было выделять этот участок из всего остального пространства?!

Профессор А. Д. Головня называл этот творческий акт кадрированием. Это очень важный момент киносъемки. Кадрируя, кинооператор выстраивает ту композиционную конструкцию, которую увидит зритель. Скомпоновав изображение, режиссер и оператор ставят себя в положение людей, действия которых можно анализировать и решать — правильны они или нет. Такая оценка не делается явно, зритель не специалист-киновед, но, глядя на экран, он невольно ищет логические обоснования и гармонические закономерности композиции. То, на что он мог не обратить внимания в обычных условиях, обрамленное рамками кадра, вызывает у него определенные эстетические комментарии.

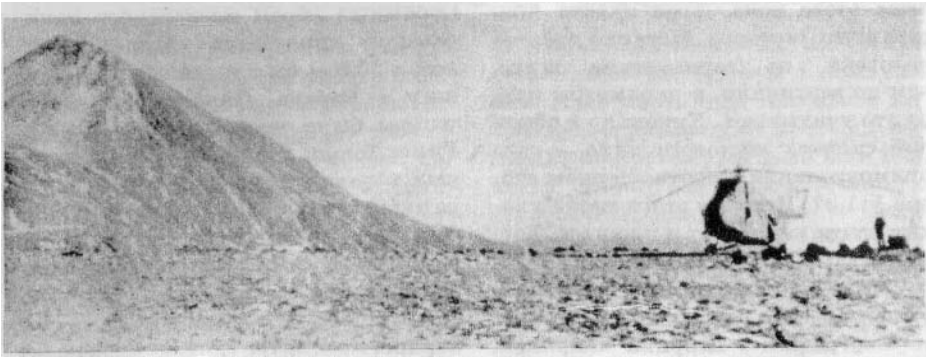
Кинооператор komponует изображение на плоскости, формат которой зависит от соотношения ширины и высоты кадрового окна. Кинокадр более просторен, а следовательно, и более емко по горизонтали. При-

чина этого ясна. Угол охвата пространства, которое доступно зрению человека, по горизонтали шире, чем по вертикали, и параметры кадра это учитывают. Кинокадр в обычной системе звукового кино — это прямоугольник с соотношением сторон 1:1,37. История этого числа уходит почти на сто лет в прошлое, когда в знаменитой лаборатории Томаса Альва Эдиссона его сотрудник Уильям Диксон работал над «кинефонографом». Ширина кадров, снятых Диксоном, составляла 1 дюйм, а высота — $\frac{1}{4}$ дюйма. Это соотношение 1:1,33 и было одобрено Эдиссоном. Почему произошло именно так? Ответить трудно. Но исследователи говорят, что такой формат изображения, случайно или специально выбранный для немого кинематографа, совпадает с форматом многих живописных картин. С появлением звукового кино на экране потребовалось показывать людей, ведущих диалог. Скомпоновать такую комбинацию при формате 1:1,33 сложно. Это учли и горизонталь увеличили по отношению к вертикали до 1:1,37. Большого на обычной пленке получить не удалось.

В пятидесятые годы к радости зрителей появился новый вид кинематографического зрелища — «Синерама», огромный экран которой с форматом 1:2,6 заполнял почти все поле зрения человека, сидящего в зале. Фильмы «Синерамы» (в советском кинематографе она называлась «Кинопанорама») снимались специальными камерами, которые фиксировали изображение сразу на три пленки через три объектива, охватывающие по горизонтали 146°.

Огромный экран московского панорамного кинотеатра «Мир» шириной в 30,6 м был тогда самым большим в Европе. Панорамные кинотеатры были построены в Париже, Риме, Токио, Гаване и других крупных городах мира. Советский панорамный фильм «Два часа в СССР» был с восторгом встречен зарубежными зрителями. Но в дальнейшем систему кинопанорамы погубило «техническое несовершенство»: на экране просматривались «швы» — места соединений соседних изображений. Они разбивали цельность впечатления.

Панорама умерла, но стремление увеличить поле зрения камеры осталось. Появились широкоформатное кино, которое снимают на 70-мм пленке с соотношением сторон кадра 1:2,2, и широкоэкранное кино, которое снимают на обычной 35-мм пленке, а затем при проекции растягивают кадр до соотношения высоты к ширине (1:1,85 или 1:2,35). Но все эти системы по-прежнему не дают возможности строить выразительные вертикальные композиции. Советский кинорежиссер С. М. Эйзенштейн говорил об «отвратительной верхней части экрана, которая гнетет нас (а меня лично шесть лет) и заставляет сохранять пассивную горизонтальность...». Эти слова Эйзенштейн произнес на дискуссии в Голливуде в сентябре 1930 года. «Мне хочется пропеть гимн сильной, мужественной, активной вертикальной композиции!» — говорил он. Эйзенштейном была выдвинута идея «динамического квадрата» — экрана с меняющимися пропорциями, который мог бы «охватить» все множество существующих в мире



Кадр 2

выразительных прямоугольников».

Понять кинематографистов, которым «тесно» в рамках кадра, можно. В самом деле, если речь идет о бескрайних просторах тундры или пустыни, то тут более уместна композиция, растянутая по горизонтали: подчеркнет обстановку, з которой оказался герой. А если человеку предстоит тяжелая дорога вверх по скалистым тропам и горным ледникам — тогда максимально суженное и вытянутое по вертикали изображение будет более выразительным.

Кадры 2, 3, 4 — это фотоотпечатки, кино не в состоянии построить такие композиции. Что делать кинооператору, который захотел бы показать вертолет в тундре и подчеркнуть необъятную ширь пространства? Выход из положения один — панорамировать по горизонтали. Панорама — это операторский прием, который помогает расширить поле зрения камеры.

Композиция кадра 3 тоже не вписывается в привычные рамки. И если этот объект можно снять, сделав вертикальную панораму, то четкий квадрат кадра поставил бы кино-

оператора в затруднительное положение. Киноэкран с его неизбежным соотношением сторон заставит отказаться от той или иной части изобразительного материала.

Мечта Сергея Михайловича Эйзенштейна о «динамическом» экране родилась не из формального желания создать живописный, необычный изобразительный ряд. Бесконечное разнообразие жизненных



Кадр 3



Кадр 4

ситуаций требует различных композиционных решений, которые не вмещаются в стандартные кадровые параметры.

Пока эта творческая идея остается нереализованной, хотя уже были отдельные попытки создания полиэкрана — системы с изменяющимися размерами и формой кадра. Массового применения полиэкранный не получил. Но техника кино не стоит на месте, и кто знает, как продолжится история белого экранного прямоугольника?

Невидимые линии

Вряд ли наш косматый предок был беспечным эстетом и рисовал мамонтов только для собственного развлечения — забот у него хватало. Многие ученые думают, что эти рисунки связаны с охотничьей магией: художник хотел, чтобы изображения зверей, которые появлялись на стене пещеры, помогли удачной охоте. На более поздних рисунках рядом с животными появились человеческие фигурки, которые окружали желанную добычу. Бизон, олень и мамонт — главное, что занимало первобытного художника, — становились центром рисунка, главной сюжетной точкой.

Предок чувствовал, что зверь и охотник связаны друг с другом в жизни, но настало время, когда он уловил, что эту связь можно изобразить. И хотя человека и его добычу на рисунке ничто не соединяло, в воображении художника и зрителей возникали линии взаимодействия, которые объединяли зверя и окруживших его охотников. Это уже были зачатки тех композиционных построений, к которым пришли мы через десятки тысяч лет.

Так что же это такое — сюжетно-композиционный центр? Как его искать? Где располагает?

«Centrum» в переводе с латыни значит «острие циркуля». Круги, описанные циркулем, могут быть любых размеров, а центр — один, и без опоры на него нельзя построить окружность.

У композиции тоже есть центр. Это та ее часть, которая связывает между собой отдельные элементы изображения и является главной в

С. Е. Медынский «Компонуем кинокадр»

характеристике показанного объекта. Границы кадра и сюжетно-композиционный центр — основные параметры изобразительной конструкции.

Определив, что является решающим в происходящем перед камерой событии, кинооператор находит участок, на котором концентрируется действие, и это место становится основой для сюжетно-композиционного центра кинокадра.

На картинной плоскости это выглядит точкой, куда стягиваются воображаемые линии, которые определяют характер взаимодействия главных объектов, попавших в поле зрения камеры. Иногда центром служит часть кадра, где размещен наиболее значимый ориентир или тот участок пространства, на котором происходит наиболее динамичное столкновение объектов. Внешне сюжетно-композиционный центр кадра может выглядеть по-разному, но в любом случае он дает главную изобразительную информацию.

— Ну а как же воображаемые линии могут что-то определять и что-то выражать, если они «невидимые»? — мог спросить пещерный предок.

— Не стоит придираться к терминологии, — сказали бы мы. — Эти линии действительно невидимы для глаз зрителя, но они явны и очевидны для нашего воображения. Мы следим за ними, подчиняемся их указаниям. На этом принципе — на обращении к фантазии зрителя, читателя, слушателя, — в сущности, основано все искусство.

Кадр 5,а показывает роль центра, объединяющего все элементы композиции. В данном случае это мяч, за обладание которым борются фут-

болисты. Стоит переместить или убрать этот центр, и линии взаимодействия спортсменов потеряют свой драматизм, так как логика поведения футболистов будет нарушена (кадр 5,б). Содержание кадра утратит остроту и выразительность.

Положение композиционного центра связано с физиологией нашего зрения. Самая активная часть зрительного аппарата, воспринимающая световые сигналы и дающая человеку самую точную и подробную информацию, находится в центре задней полусферы глазного дна. Поэтому вполне естественно, что, глядя на экран, мы направляем взгляд прежде всего на центральную часть картинной плоскости, где, как правило, и разворачиваются главные события.

Разумеется, возможны и отклонения от этого правила. Основное сюжетное действие и объект, совершающий это действие, могут занимать разное положение в независимости от объективных условий, и в связи с этим сюжетно-композиционный центр тоже перемещается по картинной плоскости кадра. В таких случаях кинооператор изменяет положение камеры и компонуется кадр, исходя из новых условий. Причем основой для очередного варианта каждый раз остается реальная жизненная ситуация, а ее трактовка всецело зависит от авторского замысла.

Так, например, если футбольный мяч будет перемещаться справа налево, то кинооператор может повести панораму за группой спортсменов, и композиционная конструкция будет складываться в зависимости от движения мяча.

"Основные элементы композиции кадра"

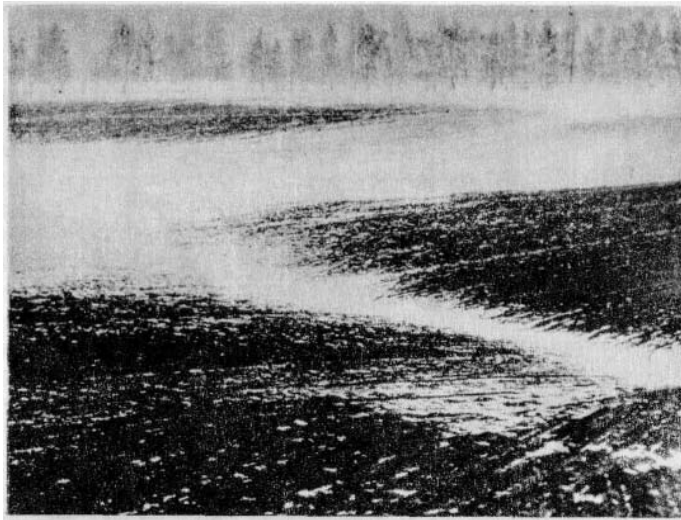


Кадр 5

Возможен и другой вариант. Если вдруг один из футболистов упадет, то кинооператор может прекратить панорамирование и, выпустив из кадра всю группу, переключить внимание зрителей на упавшего игро-

ка. Теперь этот игрок станет главным объектом съемки, и сюжетно-композиционный центр будет зависеть от его действий.

Во всех ли кадрах мы можем увидеть такой ясно выраженный



Кадр 6

центр? Практически во всех. Хотя нельзя утверждать, что он всегда изобразительно ярк и конкретен. При показе пейзажных планов или других масштабных объектов, с которыми герой вступает в спокойное взаимодействие, четко выраженного сюжетного центра, как правило, нет, и в таких случаях отсутствие единой точки, приковывающей внимание зрителя, вполне закономерно (кадр 6).

Если, например, герою фильма угрожает какое-нибудь стихийное бедствие — снегопад, разлив реки, непроходимые лесные дебри, — то сюжетный центр композиции не обязательно будет выражен какой-нибудь конкретной деталью, им может стать пелена снега, или речная поверхность, или стена деревьев, заполнивших значительную часть экранной плоскости. Центр композиции — это не обязательно точ-

ка, это может быть довольно большая часть кадра.

Представим себе, что наш пещерный живописец взял кинокамеру и приступил к съемкам научно-популярного фильма «Охота на мамонта». На что он направил бы объектив в первую очередь?

Наверное, он начал бы с медленной панорамы, показывающей место будущего действия. Сначала в поле зрения объектива попала бы однообразная лесотундра с реденькими деревцами. Ярко выраженного центра в этих общих планах не было бы. И только когда в кадре показалось бы стадо мамонтов, у предка возник бы повод для компоновки композиции с сюжетным центром. И, вероятно, он поступил бы как любой из нас в подобной ситуации: совместил бы изображение стада с центральной частью картинной плоскости и прекратил панорамирование.

И не стоит обвинять его в примитивном творческом решении. Он нашел сюжетно-композиционный центр снятого кадра.

Главная сюжетная точка — центр композиции — не рождается по произволу кинооператора. Появление этого центра диктуется конкретными жизненными ситуациями, осмыслить которые и понять, что же в данный момент является главным и на что следует обратить внимание зрителя в первую очередь, — вот задача, стоящая перед кинематографистом при компоновке каждого съемочного кадра.

Сюжетный центр как бы стягивает воображаемые линии, которыми можно обозначить взаимодействие объектов, участвующих в компоновке изображения. Конечно, эти линии невидимы, но их можно провести на плоскости любой картины, любого кинокадра, если попытаться выяснить характер происходящего действия.

Иногда они выражают направление реального перемещения людей, животных или механизмов, иногда это направление взглядов персонажей, участвующих в данной сцене, иногда эти линии предвосхищают чей-то поступок, иногда являются его следствием.

В сущности, силовые линии композиции отражают те связи и взаимодействия, которые свойственны объектам съемки в реальной жизни, и бывают как чисто физические, действенные, так и вызванные духовными переживаниями героев, выражающими их чувства и настроения. Чаше эти линии очевидны и прослеживаются легко. Иногда же они завуалированы, и угадать их при-

сутствие может только очень внимательный и чуткий зритель.

Силовые линии могут связывать между собой людей, людей и предметы, предметы с другими предметами, они могут быть результатом воздействия сил природы на человека.

Кадр 7 — пример сочетания таких линий, главная из них — направление рейда танковой колонны. Естественно, она выходит на головную машину, за которой следуют остальные. Остальные линии — направление внимания кинематографистов, ведущих съемку. Это линия реакции кинооператора, смотрящего в камеру, и ассистента, стоящего рядом, а также линия взгляда режиссера. Все они стягиваются к лобовой броне и гусеницам головной машины. Это — сюжетно-композиционный центр кадра.

— А для чего они нужны, эти линии, если они «воображаемые»? — мог спросить пещерный художник. — Не усложняете ли вы творческую задачу? Неужели кинооператор должен сначала рисовать эти направления, а уж потом снимать, глядя на них?

— Вовсе нет. Рисовать эти линии негде, да и не нужно. Но чувствовать, как они располагаются, необходимо. Только уловив принципы взаимодействия людей и предметов, кинооператор сможет выстроить композицию, которая выразительно передаст все происходящее перед камерой. Иначе изображение может рассыпаться на отдельные, не связанные между собой компоненты, что ослабит впечатление от снятого материала, а может случиться и так, что кадр просто потеряет



Кадр 7

всякий смысл. Выстраивая композицию, кинооператор всегда следит за тем, где на картинной плоскости располагается центр и как взаимодействуют все компоненты изображения.

...Когда головной танк, развернувшись, начнет выходить из кадра, у кинооператора возникнет проблема: какой из двух композиционных вариантов выбрать — оставить кадр статичным, с тем чтобы место сюжетно-композиционного центра занял танк, следующий за передовым, или начать панорамирование за выходящей налево машиной, оста-

вив за ней роль композиционного центра.

Как уже говорилось, при движении объектов на картинной плоскости кадра соотношение изобразительных компонентов все время меняется, а следовательно, перемещается центр композиции. Как поступать в таких случаях, кинооператор каждый раз решает, исходя из конкретных условий.

— А бывают ли в композиции два равнозначных центра? — мог спросить предок. — Вспомните хотя бы картину художника Н. Н. Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея Пет-

композиции кадра

ровича в Петергофе». Я не понимаю, где там сюжетно-композиционный центр? Не в центре, это ясно. В центре там угол стола.

— Центр композиции все-таки лицо Петра, — сказали бы мы. — Ведь именно он главный персонаж. А царевич Алексей — объект подчиненный.

— Но без лица Алексея этот главный центр не имеет никакого смысла, — заметил бы предок.

— Это верно, но только отчасти. Центр для того и существует, чтобы взаимодействовать с другими элементами композиции, без них он не центр...

Действительно, средняя часть картинной плоскости пуста. Но это не «портрет стола», это пространство, разделяющее двух героев. И оно включено в композицию неспроста. Когда взгляд зрителя переносится с одного лица на другое и потом обратно — зритель не только видит это расстояние, он чувственно воспринимает нравственную пропасть, разделившую отца и сына,

То, что в картине имеется всего один центр, доказывают композиционные линии, действующие внутри картинной плоскости. Линия внимания Петра — это восходящая к лицу царевича горизонталь. А линия взгляда Алексея — вертикаль, направленная вниз, линия подчиненная, пассивная. Собственно говоря, направление царского взгляда и есть тот стержень, на котором держится вся композиция, и если считать, что эта линия связывает лица обоих героев, то все равно инициатива сюжетной связи исходит от Петра.

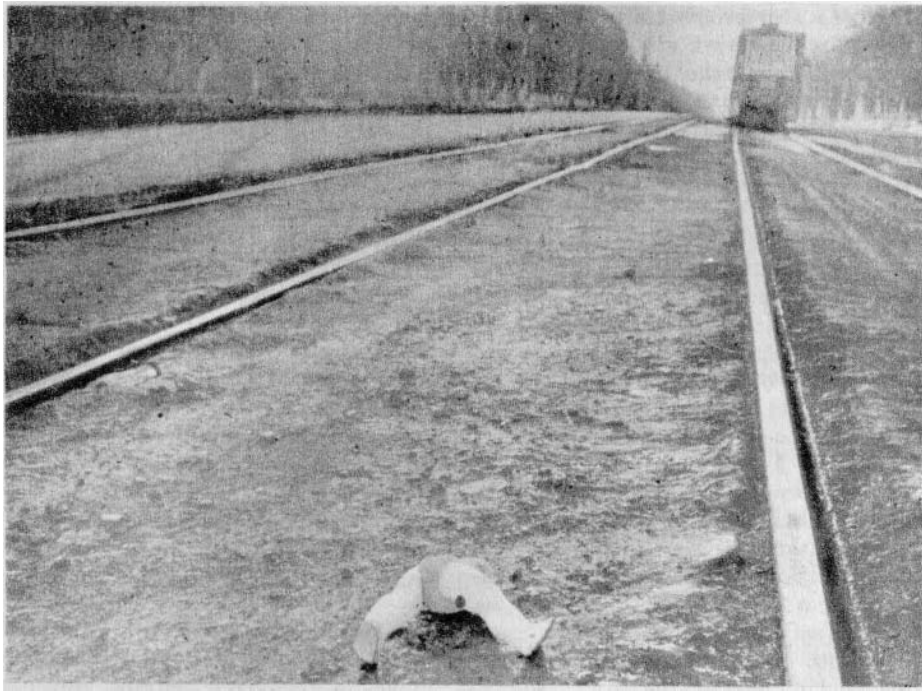
Эту ситуацию легче понять, если

представить ее в виде кинокадра. Бесспорно, главным сюжетно-композиционным центром будет лицо актера, играющего роль царя Петра Первого. Его реплики и реакция Алексея подтвердят неравнозначность двух персонажей. И конечно, крупный план актера, играющего Петра, был бы основным в этом эпизоде и определил композиционные построения остальных монтажных кадров.

Возможен ли кинокадр с двумя равнозначными сюжетно-композиционными центрами? Очевидно, нет, потому что зрители все время отдают предпочтение какому-то одному действующему лицу или предмету — тому, который является в данный момент главным, вызывающим яркие эмоции. В композиции, сходной с картиной Н. Н. Ге, но взятой в динамике звукового кинофильма, зрительская оценка действия во многом зависела бы от тех реплик, которые произносят участники диалога, и сюжетно композиционный центр менял бы свое место по мере развития разговора. Центром композиции может быть и лицо царя, и лицо его сына. Все зависело бы от реакции зрителя на вопросы Петра и на ответы или напряженное молчание царевича Алексея. Смысл реплик диктовал бы оператору необходимость тех или иных действий: панорамирование, выбор масштаба снимаемого кадра, осуществление наезда или отъезда и компоновку каждого плана с четким выявлением сюжетно-композиционного центра.

Зритель может переключать свое внимание с одного участка картинной плоскости на другой, но одновременно и однозначно восприни-

«Компонуел



Кадр В

мать слова обоих участников этого напряженного разговора он не будет. В этом отличие звукового кинокадра от кадра немого кино — иногда композиционное решение кадра диктуется значением высказанных слов. При отсутствии звукового сопровождения центр композиции определяется смысловым значением изображительных деталей. В кадре 8 место, которое могло быть отведено главному объекту, пустует. Оно в центре картинной плоскости, и композиция пока не выстроена. В поле зрения есть два предмета, претендующие на роль центра композиции. Это старая кукла и вагон трамвая. Для того чтобы выявить центр, ки-

нооператор должен решить, что ему важнее: вагон с уехавшими людьми или брошенная игрушка? Если первое — то следует сделать панораму вверх и оставить за нижней рамкой кадра куклу, показав, что хозяйка куклы и ее родители уехали, не обратив внимания на эту «маленькую трагедию». Если же кинооператору важнее «судьба» брошенной игрушки, то последуют панорама вниз и укрупнение старенькой куклы. Кадр станет эмоциональным и выразительным. Достаточно вспомнить стилистику сказок Андерсена, чтобы представить себе, что второй вариант мог бы стать финалом очень трогательной истории, испол-

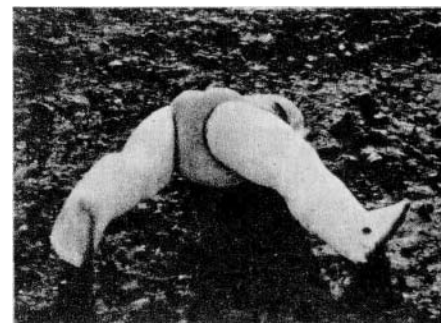
Основные элементы композиции кадра

ненной самых драматических человеческих чувств.

Искусство, как известно, не терпит категорических формул, и, вероятно, можно строить композиции с двумя и даже с несколькими центрами, но при условии, что такая изобразительная неясность формы выбрана намеренно и цель автора — вызвать у зрителей ощущение неясности, растерянности, непонимания того, что же следует предпринять герою эпизода и почему...

Выражая свою идею, художник подчиняет себе художественные средства, а не наоборот. И поэтому не может быть раз и навсегда установленного правила и порядка: вот так можно делать, а вот так — ни в коем случае. Все зависит от творческого замысла.

В знаменитой картине П. Шухмина «Приказ о наступлении» и границы полотна, и сюжетно-композиционный центр выглядят удивительно своеобразно. Верхняя горизонтальная рама «режет» изображение, проходя по толпе бойцов и отсекая задний план. Почему автор поступил именно так? Потому что он хотел внушить зрителям: на смену павшим встанут новые и новые от-



ряды, которые пойдут в бой с такой же неустрашимостью, как эти люди, слушающие слова воинского приказа.

А где центр композиции? А его будто и нет! В середине картинной плоскости автор изобразил снег, сапоги, приклады винтовок. Получается так, что центр картины — граната, висящая на поясе красноармейца в темном бушлате. Она — деталь, она — символ, который определяет суть происходящего. Темный бушлат умышленно дан на фоне серых шинелей, поэтому он выделяется тотально и сразу привлекает внимание зрителей. А потом на темном фоне написана автором светлая граната. Это вдвойне привлекает к ней внимание.

Но почему центром служит деталь, а не чье-то лицо или фигура? Куда направлены силовые линии композиции? Все они устремлены к командиру, стоящему спиной к зрителям. Автор будто нарочно скрывает от нас наиболее очевидный сюжетно-композиционный центр происходящего действия. И поэтому мы, зрители, думаем не столько о том, что мы видим, сколько о тех словах, которые слышат стоящие на снегу бойцы. От этого картина становится необычно напряженной, жесткой, говорящей о суровом времени и суровой ситуации. На полотне нет никаких живописных деталей, нет окружающего пейзажа, не выписана фактура снега, нет лишних предметов. В сущности, автор хочет, чтобы мы ощутили значение слов, которые для кого-то из слушающих будут последними в жизни. Поэтому нет в картине привычного центра. Мы, зрители, как и стоящие красно-

жуем кинокадр»

Основные элементы композиции кадра



Кадр 9

армейцы, смотрим на снег, на сапоги командира, на людей с оружием и не фиксируем свое внимание ни на чем. Это как бы призыв «уйти в себя», прислушаться к своим мыслям, ощущениям...

Так же молча, сосредоточенно и отрешенно стояли тысячи и тысячи воинов гражданской, партизан Великой Отечественной, стояли вроде бы и не думая о смертельной опасности, не вспоминая мирную жизнь, а вслушиваясь в слова командира. И вот эта натянутость нервов, перед неминуемым и близким сражением, неопределенность человеческих судеб удивительно точно и эмоционально переданы тем, что сюжетно-

композиционный центр в его традиционном оформлении отсутствует. Острая необычная ситуация потребовала необычного композиционного построения. Бывший красный командир П. М. Шухмин писал это полотно, заново переживая чувства и ощущения, испытанные им в огненные годы гражданской войны, и стремясь вызвать такие же чувства у зрителей.

— А что вы скажете о кадре 9, мне кажется, что здесь явно два центра? — мог спросить пещерный художник. — И я никак не пойму, какой из них главный, а какой второстепенный.

— Надо разобраться, — сказали

бы мы. — У нас пока нет оснований для ответа. Нужно включить этот кадр в монтажную фразу, и тогда все станет ясно. Предыдущий и последующий кадры подскажут нам, что главное в этой композиции.

— А если взять этот кадр изолированно? Таким, какой он есть сейчас? — снова спросил бы предок. — Где у него композиционный центр?

— Уважаемый коллега, — сказали бы мы. — Вы человек творческий и поэтому попробуйте разобраться с этим примером без нашей помощи. А нам нужно подумать о следующей главе. Она у нас непростая...

Сумма изображений

Каждый кинокадр отражает конкретную жизненную ситуацию, и поэтому любая композиция уникальна. Другой точно такой же не может быть.

Но в бесчисленном калейдоскопе композиционных комбинаций можно выделить такие, в основе которых лежат сходные признаки. Прежде всего композиции делятся на «закрытые» и «открытые».

Закрытая композиция строится так, что линии взаимодействия изображаемых объектов направляются к сюжетно-композиционному центру. Основные причинно-следственные связи в таких изобразительных конструкциях замыкаются внутри картинной плоскости. Если нужно сосредоточить внимание зрителя на конкретном факте, смысловые связи которого могут не выходить за рамки экрана, то кинооператор выбирает конструкцию закрытого типа.

Действие, происходящее внутри закрытой композиции, начинается и завершается в ее границах. Как правило, в подкреплении такого кадра другим изобразительным материалом нет необходимости. Об этом говорит сам термин «закрытая композиция». Такое построение всегда подчинено логике происходящего события и легко воспринимается зрителями, так как все линии связей и зависимостей одновременно присутствуют на картинной плоскости, объясняя значение друг друга и полностью раскрывая содержание кадра.

Так, например, если бы кинооператору понадобилось снять кинокадр, абсолютно схожий с картиной художника В. Г. Перова «Охотники на привале», то он скомпоновал бы общий план, который был бы типичной закрытой композицией. В таком случае камера просто фиксировала бы все происходящее, взятое в одном масштабе, а длину снятого плана определил бы характер внутрикадрового действия.

Открытая композиция строится на основе линий, которые расходятся от сюжетного центра, отражая связи объектов, стремящихся выйти за пределы кадра. В таких случаях причинно-следственные зависимые ти раскрываются не внутри, а вне картинной плоскости и требуют продолжения и завершения в других монтажных планах.

Внутрикадровое действие открытых композиций не имеет самостоятельного и решающего значения, и линии, связывающие главный объект с другими (их иногда называют ^силовыми линиями композиции), направляются в стороны от центра.

Как правило, они уходят за пределы картинной плоскости, указывая, что объект должен вступить в смысловые связи с ситуацией за рамками кадра. Именно поэтому зритель всегда воспринимает открытую композицию как часть единого целого и ждет дальнейшего развития монтажной фразы. На такое ожидание его ориентирует направление и незавершенность силовых линий...

— А зачем вам эти композиционные линии? Направление общения героев? — мог удивиться пещерный художник. — Для чего нужна взаимосвязь композиционных элементов? Не проще ли рисовать или снимать кино, ни о чем не думая?

— Конечно, гораздо проще, — сказали бы мы. — Но кинооператор выстраивает композицию кадра не ради самой композиции, а думая о воздействии на зрителя.

Вернувшись к кинематографическому варианту перовских «Охотников», предположим, что кинооператор не пошел по пути фиксации общего плана, а захотел максимально обогатить изобразительный ряд. Для этого следовало бы показать крупно говорящих и слушающих героев, отдельные детали. Представим себе, что эпизод начат с крупного плана слушающего молодого человека. Это пример открытой композиции. Голос старого охотника при этом звучит за кадром, а на экране — лицо доверчивого слушателя. Главная композиционная линия — линия внимания молодого охотника — в данном случае направлена за пределы кадра, и это создает изобразительную интригу, так как зритель ждет появления следующего съемочного плана. Каким приемом режис-



сер и кинооператор перейдут к нему — не имеет принципиального значения. Он может появиться в результате отъезда камеры, или после панорамы с одного лица на другое, или просто при помощи склейки различных планов. Но в любом случае этот переход будет продиктован линией взгляда слушающего охотника. Она создает то напряжение, которое должно быть разрешено появлением следующего кадра.

Если говорить об управлении аудитории, то открытые композиции более действенны. Они заставляют ждать своего продолжения, и это делает их драматически напряженными, требующими монтажного развития. Они активно влияют на зрителя не только содержанием внутрикадрового действия, но и своей формой, которая более кинематографична, чем у закрытых композиций, потому что они не могут существовать вне монтажного ряда.

Художники-живописцы, наоборот,

предпочитают композиции закрытого типа. Это понятно. Ведь живописные полотна, рисунки, фрески, мозаики должны высказать авторскую мысль в монокомпозиции, тогда как в распоряжении кинематографиста есть такое могучее средство, как монтаж, позволяющее развернуть действие в пространстве и во времени.

Мастера живописи всегда ощущали сковывающее действие статики. Желая усилить драматизм события, создать иллюзию широкого пространства и текучести времени, они искали новые, необычные построения, вводя в них принципы «открытости», направляя линии взаимодействия за рамки картины. В качестве примера достаточно сравнить полотна, скомпонованные по взаимно противоположным образцам.

Картина Н. Н. Ге, изображающая допрос царевича Алексея Петровича, типичная закрытая композиция, с исчерпывающей полнотой раскрывающая представленную коллизию. Многофигурная композиция К. П. Брюллова «Последний день Помпеи», несмотря на обилие элементов, тоже закрытая композиция. Все взаимосвязи объектов, изображенных на ней, решены на замкнутом участке пространства, и тема не требует выхода за пределы картинной плоскости.

Иные композиционные принципы в полотнах «Голубые танцовщицы» и «Абсент» французского художника Э. Дега. Фигуры балерин «режутся» границей изображения, а посетитель кафе буквально «уперся» взглядом в край картины. Это варианты, совершенно неприемлемые с точки зрения старых мастеров живописи. В чем суть такого своеобо-

разного отношения к вопросам композиции?

Ограничивая поле действия своих героев, автор выводит за раму силовые линии композиции и тем самым предлагает зрителю вообразить, что произойдет за пределами изображенного. Он как бы говорит, что в жизни вокруг его моделей происходили события, не вместились в картину. Тем самым автор как бы предлагает зрителю почувствовать, что действие ничем не ограничивается ни во времени, ни в пространстве. Это главное свойство всех открытых композиций.

В искусствоведении есть также понятия «устойчивых» и «неустойчивых» композиционных конструкций.

Устойчивая композиция — это такая, у которой основные композиционные линии пересекаются под прямыми углами в центре картинной плоскости. В этих случаях главные изобразительные компоненты располагаются в кадровом пространстве равномерно, создавая впечатление покоя и стабильности. Такой принцип построения кадра ведет к ясности, четкости всей композиционной структуры, которая легко воспринимается зрителем.

Неустойчивая композиция образуется, когда линии взаимодействия объектов пересекаются под острыми углами, создавая ощущение динамики и беспокойства. Нередко основой таких композиций является диагональ. В живописи диагональные построения используют как способ передать на двухмерном полотне эффект движения и иногда именуют их «динамическими композициями». В кинематографе есть

свои средства передать динамику, поэтому у художников и кинематографистов этот термин имеет различное толкование.

Иногда высказывается мнение, будто композиция кинокадра может сложиться из совершенно случайных, никак не организованных компонентов, попавших в поле зрения объектива только потому, что они находились в момент съемки на данных местах. Сторонникам такого метода можно напомнить слова великого флорентийца Леонардо да Винчи: «Живописец, бессмысленно срывающийся, руководствуясь практикой и суждением глаза, подобен зеркалу, которое отражает все противостоящие ему предметы, не обладая знанием их».

К чему может привести нетребовательность кинооператора, можно увидеть на примере кадра 10, а. Эта путаная комбинация возникла благодаря случайному взгляду на объект и неминуемо вызовет отрицательную реакцию зрителя. Обилие деталей, не организованных масштабно, не выявленных ни светом, ни оптическими средствами, не акцентирует зрительское внимание на каком-либо участке картинной плоскости. Здесь нет силовых линий, связывающих отдельные композиционные компоненты. Автор не уяснил себе и не дает понять зрителю, кто главное действующее лицо в данной сцене, не дает конкретных изобразительных сведений о технологии действия. Сюжетный центр обозначен очень неубедительно и неоправданно сдвинут к нижнему обрезу кадра. Мало того, вследствие невнимательного отношения к формированию изобразительного ряда кадр



Кадр 10

технически несовершенен: в нем явно недостает резкости изображения.

Кадр 10, б — пример более удачного решения этой же темы. Найдена простая композиция с ясно выраженным центром, четко показана суть происходящего, а кадр, кроме того, удачен по светотональному рисунку.

Рассматривать фотографию зритель может не спеша, размышляя над ее содержанием, задумываясь над оценкой формы. А в кинотеатре он этой возможности лишен: каждую секунду с экрана идут сигналы, посланные двадцатью четырьмя кадрами, и каждый несет свою информацию. Реагировать на них приходится немедленно. Если учесть, что экран одновременно является и источником звука, то понятно, что задача полноценного восприятия кинофильма — процесс сложный. Именно поэтому грамотное композиционное решение кадра во многом способствует успеху авторского замысла, так как оно дает возможность донести до зрителя содержание и эмоциональную окраску экранного действия.

— Но вы рассматривали композицию отдельных кадров, а в кино они так никогда не появляются, — мог упрекнуть нас пещерный художник. — В кино пленка движется и композиция не статичная, а живая...

— Совершенно верно, коллега, — сказали бы мы. — Несмотря на то, что каждый кинокадр фиксируется отдельно и его можно рассмотреть на киноплёнке, кинокомпозиция не существует в отрыве от всей монтажной цепи снятых кадров. Поэтому, несмотря на то, что в основе изобразительного построения кинокадра и живописного произведения лежат общие принципы, на экране композиция всегда развивается, она складывается из многих статичных композиций в динамичную структуру, которая свойственна только кинематографу. И хотя кинооператор учитывает правила, которые соблю-

дает фотограф, рассчитывающий на неподвижное изображение, перемещение объектов съемки и движение кинокамеры вносит в этот процесс дополнительные проблемы. Кинематографист выстраивает каждый отдельный кадр, следя за тем, чтобы эти отдельные композиции слились в динамичную структуру кинокадра, отражающую реальное движение реальных объектов. В сущности, кинокомпозиция кадра — это сумма композиций, соединенных в единый зрительный ряд.

Советский искусствовед Г. П. Чухрыбян назвал такие изобразительные построения поликомпозиционными, обозначив этим термином то разнообразие композиционных схем, которые переходят друг в друга на протяжении съемочного плана. Сложность операторской работы заключается в том, что, думая об отдельном кинокадре и выстраивая монокомпозицию для каждого момента съемки, кинооператор должен следить за тем, чтобы они соединились в единую динамическую композицию, раскрывающую суть происходящего действия.

Больше и меньше

Мы не задаем себе вопрос, почему слон большой, а мышь маленькая. Все, что нас окружает, — объективная реальность, и именно так мы ее воспринимаем.

А как относиться к творениям художников? Они создают копии модели, образы людей, вещей, явлений, причем размеры и соотношения частей произведения зависят

только от творческого решения автора. Иногда изображения фигур и предметов совершенно не соответствуют действительности. Можно нарисовать мышь, которая будет во много раз больше стоящего рядом слона. И никто этому не удивится. Мы умеем отличать образ от реальности.

Наш косматый пращур прекрасно знал, какого размера настоящий мамонт, но нарисовал его маленьким. И если бы мы спросили у него, указав на стену пещеры: «А что это такое?» — он не сказал бы: «Это рисунок, изображающий мамонта». Он ответил бы: «Мамонт», потому что он уже стал «*homo sapiens*» — человеком мыслящим и в его мозгу начинали складываться первые умозаключения. Он изобразил знак и отнесся к нему как к обозначению реального объекта.

И так как художник рисовал мамонтов в отрыве от их взаимосвязей друг с другом, в отрыве от среды, в которой они обитали, ему было все равно, какого они размера. Но когда художники захотели отразить характер связей и зависимостей между объектами, встал вопрос: а какими приемами добиться этого эффекта? Вот тут-то и появилась необходимость в *системе пропорций*.

«*Proportio*» (соотношение, соразмерность) — так еще в Древнем Риме называли соотношение различных элементов художественного произведения, а также соотношение элементов и целого.

Попытки найти закономерности, по которым складывается произведение искусства, делались давным-давно. Причем поиски шли не от стремления найти теоретические обо-

снования и успокоиться, а были рождены желанием помочь практике. Еще в древнем мире архитекторы и живописцы хотели отыскать универсальное руководство, гарантирующее успех в их работе. Думая, что это возможно, они настойчиво искали принципы, которые помогли бы находить гармоничные пропорции.

Античные греки открыли вариант деления линии на две части так, чтобы целое относилось к большему отрезку, как этот большой отрезок — к меньшему. Это правило выражается отношением $a:x=x:(a-x)$, или в числовом обозначении эти части составляют приблизительно 62% и 38% всего отрезка.

Впервые эта пропорциональность встречается в «Началах» — труде древнегреческого математика Евклида еще в III веке до нашей эры.

В эпоху Возрождения, в XV—XVI веках, художники, архитекторы и ученые вернулись к находке античного искусства. Итальянский математик Лука Пачоли посвятил ей восторженную книгу «Божественная пропорция». Об этом соотношении много писал немецкий астроном Иоганн Кеплер. А Леонардо да Винчи назвал его «золотым сечением».

В середине XIX века немецкий ученый А. Цейзинг провозгласил «золотое сечение» универсальной пропорцией, якобы характерной и для совершенных творений природы, и для произведений искусства. Немало формалистических теорий говорило о «золотом сечении» как о главном законе творчества. По расчетам «золотого сечения» мастера искусств соотносили линейные показатели, площади плоскостей, объ-

емы форм, отмеряли части музыкальных произведений во времени, делили ритмические и звуковые составляющие, вели монтаж кинофильмов... В действительности, это одна из систем, которая создает впечатление определенной гармонии, но рядом с ней существует множество замечательных примеров, когда авторы исходили из других художественных принципов.

— Зачем думать о пропорциях? — мог спросить косматый предок. — Я о них ничего не знал, а рисовал так, что через тридцать тысяч лет все смотрят и радуются!..

Не будем возражать и указывать, что в его рисунках тоже есть пропорциональные сочетания. Правда, художник палеолита отражал признаки самого объекта и дальше этого не шел. Он видел, что голова у бизона меньше, чем туловище, и рисовал именно так. Он мог изображать только совершенно очевидные, понятные ему вещи. На примитивной ступени развития искусства он вполне мог обойтись без понимания пропорций как соотношения различных элементов. В конце концов ему не с чем было компоновать единичное. Компонуется только множество.

Вопрос о пропорциональных соотношениях возник только тогда, когда мастерам живописи понадобилось показать взаимодействие объектов реального мира.

Безвестный египетский мастер, вырезая рельеф на стене Большого Храма в Абу Симбеле, сделал фигуру Рамзеса II в два раза выше, чем фигуры поверженных, молящих о пощаде пленников. Рамзес увенчан короной правителя Верхнего Египта, в левой руке у него «хекет» — крю-

кообразный скипетр, который могли держать только бог Осирис и фараоны. В то далекое время эти атрибуты были известны каждому египтянину, известны они и нам. Тут все ясно. Но почему фараон такого размера? Художник искажал реальные пропорции для того, чтобы передать идею силы и власти. Рамзес победил своих врагов, и его величие было выражено простым сопоставлением величин.

Древнеегипетские мастера хорошо понимали роль линейных соотношений и часто пользовались этим приемом. Так, на одной из гробниц в Луксоре изображена группа девушек и среди них маленькая фигурка прислужницы. Она — рабыня, и художник нашел внешнее выражение этого обстоятельства.

Но не следует думать, что больший размер всегда обозначает значимость образа, а меньший, наобо-



рот, его незначительность. Пропорциональные показатели вовсе не подменяют смысл, они лишь способствуют его выявлению, а приоритет каждый раз остается за содержанием, которое раскрывает идею произведения.

Художник А. А. Иванов на своей картине, которую он писал четверть века, тщательно обдумывая роль каждого фрагмента громадной композиции, показывает зрителям Христа, являющегося народу.

На этом полотне, по сравнению с изображением фигуры Рамзеса II из Абу Симбела, принцип противоположный: самая главная фигура самая маленькая.

Суть пропорциональных соотношений в этих случаях не в том, что нужно было сделать обе фигуры большими или обе маленькими. Художники захотели выделить своих героев и в обоих случаях сделали это при помощи пропорциональных соотношений. Мастер-египтянин большое противопоставил малому, и автор «Явления Христа народу» единичное противопоставил множеству.

Пропорциональность — это всегда соотношение каких-то количественных показателей: линейных величин, площадей, объемов, — которые могут быть выражены в числовом обозначении. Но цель художника — дать зрителю не эти цифровые данные, а сделать так, чтобы количество перешло в качественную категорию и было воспринято как выражение смысла.

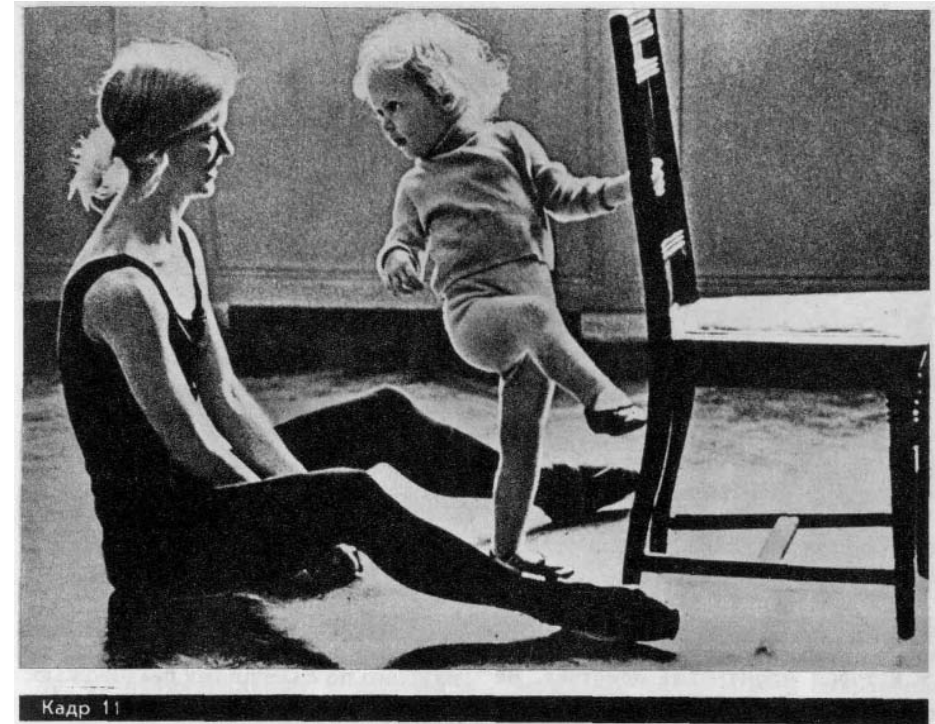
Библейский сюжет скомпонован живописцем так, что он сразу вызывает ощущение уникальности, обособленности маленькой фигуры

Христа, которая движется к толпе людей, занимающих большую часть картинной плоскости. В этом соотношении малого и большого заложена мысль о том, что зародившееся учение будет иметь массу последователей, ожидающих утешения и готовых отозваться на доброе слово Учителя.

Конечно, работа над композицией не ограничивается одними поисками пропорций. Все неизмеримо сложнее. И каждый раз художник выражает свою идею целой системой изобразительных приемов. Центр громадного полотна размером в семь с половиной метров на пять метров сорок сантиметров — фигура идущего Христа. Это точка, куда стягиваются все силовые линии картины. Даже те персонажи, которые напрямую не реагируют на происходящее, все равно выражают свою связь с источником общего волнения.

Психологическая характеристика действующих лиц, мощный жест Иоанна Крестителя, ритмика движения Христа и толпы, светотональные соотношения, линейная перспектива, выраженная масштабами человеческих фигур, — все подчинено сюжетно-композиционному центру — идущему к людям Христу. Идея выражена не только пропорциями компонентов. Она выражена *всем комплексом* изобразительных средств, которые привлек художник.

Пропорциональность выявляет смысл изобразительных компонентов, и поэтому поиск пропорциональных зависимостей — очень важная творческая задача, от которой зависит, как зритель примет ту или иную часть композиции. На съемке кинооператор определяет пропорции ав-



томатически, интуитивно, но при анализе уже сложившейся композиции можно понять, из каких принципов исходил автор.

На картинной плоскости кадра 11 скомпонованы три объекта: две фигуры и стул, которые даны на фоне интерьера. Композиция фронтальна — все объекты находятся на равном расстоянии от съемочной точки. Это сохраняет те масштабные соотношения, которые были в действительности, на их передачу не повлияли ни перспективные сокращения, ни свойства оптической системы.

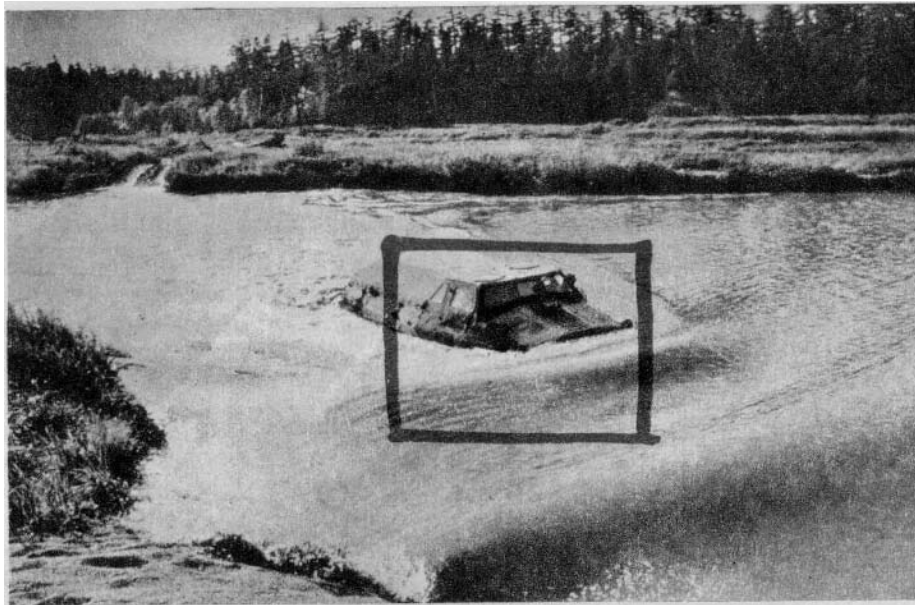
Главную роль в выявлении содержания сыграли пропорции объектов, выясненные благодаря ориен-

тиру, которым является стул. Важность его присутствия в композиции можно проверить, убрав его. Сюжетная основа сразу станет обедненной, хотя во взаимоотношениях мамы и дочка стул не играет никакой роли. Он служит мерой роста, а значит, и возраста ребенка.

Эмоциональная реакция сидящей балерины — а это одновременно и реакция зрителя — объясняется тем, что никого не оставит равнодушным то, что маленькая героиня этой изобразительной новеллы «ростом не выше стула»! Пропорции объектов стали основой, на которой построена вся композиция.

В приведенной сценке обстановка,

Медынский «Компонуем кинокадр»



Кадр 12

в которой происходит действие, не имеет смыслового значения, и поэтому фон не занимает много места в кадровом пространстве.

Но бывают композиции, в которых именно второй план занимает большую часть картинной плоскости. Это случаи, когда окружающая среда играет значительную роль, а иногда и несет основную нагрузку. Если в кинокадре 12 выделить главный объект съемки и взять вездеход крупно, то, безусловно, машина, окруженная водой, привлечет внимание зрителей. Но такой композиционный вариант не выразит главного: не передаст того, что машина движется по нехоженой тайге. Из-за того, что фон выведен за пределы картинной плоскости, пропадает характеристика машины как вездехода,

идущего по сплошному бездорожью. Сузив угол зрения и укрупнив главный объект, кинооператор утерять то пропорциональное соотношение, которое позволяет снять образный, выразительный кадр, показывающий специфические условия, в которых трудятся герои фильма. Кстати, именно в таких случаях, когда экран перестает говорить со зрителем языком кино, авторы прибегают к помощи дикторского текста.

— И вот тут, если бы кинооператор не снял общего плана, появилась бы фраза: «Через непроходимую тайгу, через быстрые реки...» — подсказал бы догадливый прашур.

— Да, — подтвердили бы мы. — Это бывает.

— А зачем говорить? Лучше показать, — сказал бы пра*цур.

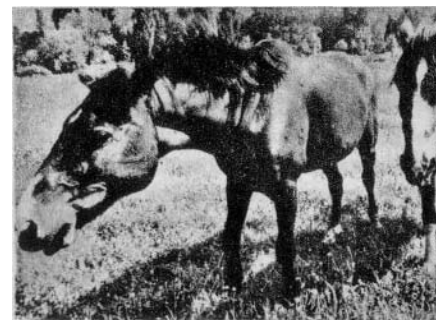
Основные элементы композиции кадра

— Да, — снова согласились бы мы. — Язык кино — это в первую очередь зрительный ряд.

Пропорция — это не тда соединение большого количества разнородных компонентов. Иногда бывает необходимо изобразить один конкретный объект, и в этом случае все его части тоже komponуются в определенных пропорциональных соотношениях. Художник наносит их на холст произвольно, исходя из своего замысла, а кинооператор формирует их, выбирая позицию камеры и оптическую систему. Именно это и определяет пропорциональные соотношения объектов, попавших в поле зрения объектива. Кинооператор передает их в зависимости от своих творческих намерений.

Кадр 13 — пример операторского решения, которое привело к тому, что реальные пропорции нарушены и морда лошади приобрела вовсе не те пропорциональные сочетания с ее туловищем, которые увидел бы зритель в действительности. Явное искажение формы в данном случае — следствие определенных условий съемки: камера расположена слишком близко к объекту, и съемка

Кадр 13



велась короткофокусной оптикой.

— А зачем это нужно? — мог задать резонный вопрос пещерный художник. — Зачем ни с того ни с сего коверкать форму?

— На этот вопрос у нас нет ответа, — сказали бы мы. — Просим извинить нас, но сами не понимаем...

Взвесим невесомое

«Уравновешенная композиция», говорим мы, «неуравновешенная». Что за странные термины? Они явно взяты из физики и говорят о силе земного тяготения. При чем же тут искусство?

А при том, что мы всегда неосознанно стремимся к равновесию. Эта черта человеческой психики появилась у наших далеких предков, когда они только-только принимали вертикальное положение и сохранение равновесия было для будущего прямоходящего существа серьезной проблемой. Да и теперь у каждого малыша, стремящегося сделать свой первый шаг, возникает и на всю жизнь остается понимание равновесия как блага и покоя. Только этим и можно объяснить, что два человека смотрят на картину и, не сговариваясь, согласно кивают головами: «Да-а... левая сторона утяжелена. А вот тут нужно бы уравнове-есить». А уравновесить в истинном значении этого слова никак нельзя. Лишнюю гирьку куда не положишь.

Так что же это за термин? В чем его смысл?

Поле экрана, пока на него не спроектировано изображение, — белый прямоугольник. Но как только луч

С. Е. Медынский «Компонуем кинокадр»

света, направленный из будки кино-механика, достигает экранной плоскости, наше впечатление от освещенных и не освещенных участков непрерывно меняется.

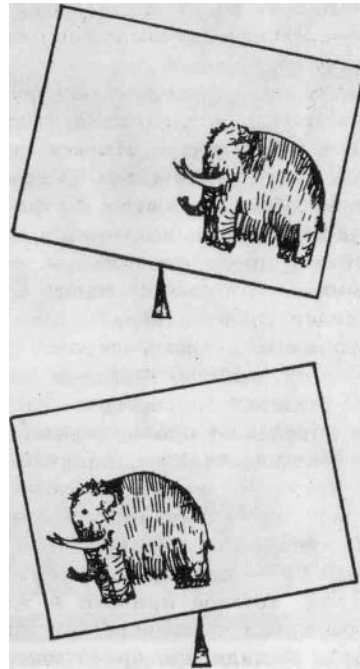
— Так что же получается? — мог спросить косматый предок. — Выходит, что каждый участок экранной плоскости становится «тяжелым» или «легким» от того количества света, который на него падает?

— Если не понимать в буквальном смысле, то это так, — ответили бы мы. — Когда света много, белая поверхность создает впечатление пустоты, легкости. А если мало, то темное пятно выглядит тяжелым.

Такая оценка вызвана сложными психологическими установками, вплоть до ассоциаций с легкостью светлого неба и тяжестью темной земли. Вспомним образную речь. Метафора «тяжелое небо» вызовет у нас картину небосклона, затянутого темными, а никак не светлыми облаками, а услышав «тяжелая туча», мы сразу поймем, что она была свинцового или вовсе черного цвета. Словесные формулировки — это результат образного мышления, и их истоки — в жизненном опыте, накопленном поколениями наших предков.

— Не очень-то убедительно, — мог сказать предок. — Свет не может быть тяжелым!

Попробуем разобраться. Поместим посередине белого прямоугольника экрана темное пятно. В этом случае композиционное равновесие будет очевидным (рис. 1). Если мы станем перемещать темный объект, то любое положение, кроме центрального, даст неосознанное ощущение, что для установления гармонии



I

необходимо выполнить какое-то действие и именно это создаст впечатление неуровновешенности. Зритель связывает размеры и насыщенность светотональных пятен, появляющихся на экране, с воображаемой «тяжестью» объекта, и от расположения

Основные элементы композиции кадра

этих тональных масс зависит зрительская оценка композиционных равновесий.

Кадры 14, а, б показывают «механизм» заполнения картинной плоскости элементами, уравнивающими композицию. Если балерина занимает правую часть кадра, а левая абсолютно пуста, то такая компоновка создает ощущение изобразительного несоответствия, неуровновешенности.

Иное впечатление оставляет композиция с ярким пятном прожектора. Обе половины кадра в данном случае приобрели сходный характер. Равновесие установлено.

— Но если бы все было так просто, — мог не согласиться предок, — то каждый желающий научился бы создавать шедевры!

— Действительно, — сказали бы мы. — Все неизмеримо сложнее. Дело не в механическом подсчете воображаемых тяжестей на воображаемых весах. На эти «весы», определяющие цельность и выразительность композиции, ложатся не только света и тени, но и оценки происходящего действия и эмоциональные характеристики композиционных деталей.

Человеческое сознание чутко откликается на информацию, идущую с экрана. Зритель всегда готов на основе чувственных впечатлений делать логические выводы, искать внутреннюю суть явлений и фактов, давать оценки событиям. Весь комплекс звуко-зрительных впечатлений влияет на восприятие композиционной конструкции, и поэтому равновесие композиции нельзя сводить только к явному подобию свето-и цветотональных компонентов.



Кадр 14

Рассмотрим кадр 15. Левая часть композиции явно «тяжелее» правой, если судить только по тональным массам. Но если взять этот кадр в динамике, то мелькающий за окном пейзаж придает изображению иное качество по сравнению с неподвижной фотографией. Активность правой части кинокадра может сыграть решающую роль, и именно пейзаж станет сюжетно-композиционным центром, на который в первую очередь обратит внимание зритель.

— Но ведь в искусстве главное — образ человека, — мог возразить предок. — А вы предположили, что зритель посмотрит на пейзаж, который во время движения поезда и не разглядишь как следует...

Пейзаж обязательно привлечет внимание зрителей по своим формальным качествам: он движется, а сидящий у окна человек неподви-

С. Е. Медынский «Компонуем кинокадр»



Кадр 15

жен, и поэтому внимание зрителей прежде всего будет обращено на динамичный элемент композиции. Это свойство нашей психики, тут уж ничего не поделаешь. Серая унылая масса деревьев, которую «не разглядеть», своим однообразным видом создаст определенное эмоциональное настроение, и оно будет характеристикой состояния героя. Так о чем рассказывает этот кадр? О пейзаже или о человеке?

А если вспомнить, что кинематограф — искусство оптико-фоническое, то легко представить себе этот съемочный план в сопровождении перестука вагонных колес, «услышать» гудок тепловоза, и получится впечатляющий образ: человек уехал откуда-то и ему плохо от этой разлуки.

Что касается композиционного равновесия, то левая половина кадра «тяжелее», но она неподвижна, правая половина «легче» по тональной насыщенности, но она динамич-

на. В итоге кадр выглядит уравновешенным.

Композиция кадра 16 тоже дает пример своеобразного равновесия не только от расположения объектов на картинной плоскости, но и от смысла происходящего действия.

Если судить только по расположению фигуры, то правая часть явно «утяжелена». Но ведь это не просто* темное пятно, это главный герой эпизода, ожидающий поезд. И несмотря на то, что самого поезда на экране еще нет, для зрителей он все равно является участником композиции, они ждут появления состава. Левая часть кадра для зрительного зала заранее активна, потому что она является такой для киногероя. И хотя действие на ней развернется в будущем, она нагружена смысловой значимостью, а это как бы «уравновешивает» обе половины картинной плоскости.

Дело в том, что воспринимать композицию кадра только по фор-

Основные элементы композиции кадра

мальным показателям нельзя. Необходимо учитывать все, что касается смысла происходящего действия. В этом проявляется единство содержания и формы.

Пока поезд не виден, сюжетным центром является человек. Если на левой части кадра появится железнодорожный состав, сюжетно-композиционный центр переместится. На этой фазе съемочного плана внимание зрителей привлечет подходящий поезд и центром композиции станет самая активная ее часть.

Композиция кинокадра, в отличие от композиции живописного произведения или фотоснимка, не остается неизменной на протяжении всей съемки. Смысл, темп и характер фактов и явлений находятся в развитии, и в зависимости от того значения, которое приобретает тот или иной участок картинной плоскости, меняется и композиционное равновесие.

Если подошедший поезд остановится и герой войдет в вагон, оба активных компонента так «загрузят» левую часть картинной плос-

кости, что явно нарушится общее равновесие. В игровом фильме такие изменения намечены заранее, и кинооператор знает, как реагировать на возникающие условия. Кинодокументалист должен решать подобные задачи на ходу, мгновенно откликаясь на меняющуюся ситуацию и выстраивая оптимальный вариант композиции, исходя из новых условий.

Что может сделать кинооператор-хроникер в нашем случае?

Ему можно предложить два варианта.

Первый: провести панораму налево, вслед за героем. Кадр будет полностью заполнен «тяжелой» темной массой, в центре окажется вагонная дверь, и картинная плоскость будет полностью уравновешена. Если дверь закроется и поезд двинется, то возможно продолжение панорамирования вслед за уходящим поездом. Герой уехал. В эпизоде поставлена изобразительная точка.

Второй вариант: панорама направо, туда, где только что стоял герой,

Кадр 16



вышедший из кадра. На экране будет пустая платформа, в фонограмме — звук уходящего поезда. Результат окажется сходным с первым вариантом. Композиция уравновешена. Герой уехал. Точка поставлена. Можно переходить к следующему эпизоду.

В обоих случаях сюжетно-композиционные центры перемещались в зависимости от развития действия, и изобразительная конструкция кадра перестраивалась, так как кинооператор стремился к ее равновесию.

— Ну а есть ли третий вариант финальной сцены? — мог спросить любознательный предок.

— Наверное, — ответили бы мы. — Стоит подумать. Творческий человек всегда может найти свое решение задачи. И если, уважаемый коллега, вы придумаете что-либо интересное, расскажите нам свою версию...

От угла к углу...

На белом прямоугольнике экрана можно провести воображаемую линию, которая при компоновке кадра играет особую роль. Это *диагональ* — «прямая, идущая от угла к углу», как называли ее древние греки.

Диагональ — линия не простая. Это самая длинная прямая внутри фигуры или плоскости, и если она становится стержнем, организующим всю композицию, то позволяет увеличить число объектов, расположенных на поле кадра. Кроме того, если предметы и фигуры выст-

роены в диагональном направлении, то становится очевидным и их пространственное положение, формы и объемы.

Диагональ — особенная линия внутрикадровой конструкции еще и потому, что вертикали и горизонталы мы воспринимаем как спокойное, устойчивое состояние, а диагональ как бы «борется» с ощущением статики, призывая к движению. Это объясняется тем, что диагональ наклонна по отношению к границам экрана, а жизненный опыт подсказывает зрителю, что такое положение ведет к неустойчивости. Именно поэтому диагональ становится самой активной линией композиции.

Диагональное построение с давних времен присуще полотнам живописцев. По диагонали плывет могучий Зевс в облике быка, похищая красавицу Европу на картине В. А. Серова. По диагонали сани увозят суриковскую боярыню Морозову. По диагонали идет крестный ход в Курской губернии, написанный И. Е. Репиным. По диагонали бежит Серый Волк, уносящий Ивана-Паревича и его суженую на картине А. М. Васнецова.

Правда, волчья лапа, вытянутая к нижнему углу полотна, не совсем точно совпадает с линией диагонали. Палка странника, которой тот указывает путь горбату мальчику, идущему впереди крестного хода на картине Репина, тоже не является «линией соединения двух углов, не лежащих на одной стороне», как того требует от диагонали математика. Но это не играет роли. Мы говорим о диагональной композиции, имея в виду линии, сохра-



Кадр 17

няющие основные характеристики диагонали, близкие ей по направлению, и в силу этого своеобразно влияющие на зрителя.

Картины художников, стремившихся передать динамику, в большинстве случаев строились по диагональному принципу, потому что у живописи нет более убедительной схемы для имитации реального движения. Киноэкран способен передать иллюзию движения при любом его направлении. Но диагональное построение кинокадра часто используется кинематографом, так как оно позволяет подчеркнуть глубину пространства и динамику движения потому, что движущийся в диагональном направлении объект изменяется сразу по нескольким показателям. «Уходя вглубь кадра», он становится меньше и по высоте, и по ширине, и по длине, а кроме того, он ощутимо меняет свое положение относительно других предметов. В ито-

ге зритель получает впечатление, сходное с тем, которое возникает у человека в жизни, при действительном перемещении реальных объектов.

Один из примеров диагональной композиции — кадр 17. Пехота сорок первого года на марше. Люди в шинелях идут к фронту. Из таких колонн складывалась сила, победившая фашизм. Благодаря диагональному построению каждый боец энергично входит в поле зрения камеры, и эта динамика подчеркивается резким изменением масштаба фигур за время их перемещения до средней части кадра. Поэтому именно на левой половине картинной плоскости выявляются смысловое значение и эмоциональная окраска происходящего действия. На этом участке кадра возникает изображение человека с оружием, делающего резкий шаг внутрь композиции. Это своеобразный эмоциональный акцент,

Медынский «Компонуем кинокадр»

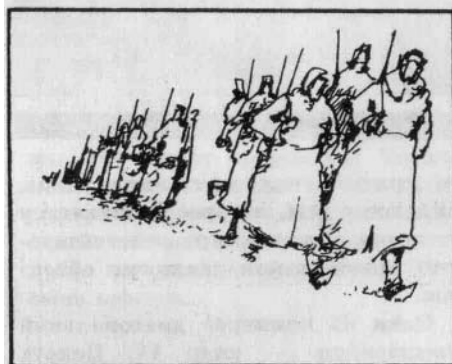


Рис. 2

персональная характеристика каждого солдата, который, войдя в строй, сливается с общей массой бойцов. Таким образом, мысль о единстве судеб, о соединении человеческих усилий выражается в центре и в правой половине композиции, где бойцы идут сомкнутым строем.

Динамика, которую так активно выявляет диагональное направление, может быть подчеркнута как при движении объекта от камеры — «вглубь кадра», так и при движении в противоположном направлении — к камере. Но, строя диаго-

нальную композицию, нельзя забывать, что она всего лишь форма, а главную роль в ней играет содержание. Так, например, эту же воинскую часть кинооператор мог снять, направив камеру не вслед идущим бойцам, а развернувшись в противоположном направлении и встречая колонну. Казалось бы, на экране возникнет диагональное построение, как и в предыдущем случае (рис. 2), но иное направление движения в корне меняет содержание кадра.

В новой композиции усилится контакт с героями — зритель увидит их лица, подметит характерные черточки в поведении идущих бойцов. Но вместо слияния отдельных усилий в единую силу появится противоположный эффект — воинский строй разобьется на отдельные фигуры. Образ, который был создан в первом случае, исчезнет. Встречное движение колонны вызовет у зрителя иные оценки.

Первый вариант создавал ощущение тревоги, потому что зритель оказывался в положении человека, провожающего солдат навстречу неизвестной судьбе и глядящего им вслед. При встречном движении этот эмоциональный момент теряется. Второй вариант, при котором бойцы идут на камеру, был бы более уместен при встрече победителей.

Эмоциональная окраска той и другой композиции определяется еще и тем, что при направлении объектива вслед колонны диагональ представляет собой линию, идущую сверху вниз. Нисходящая линия скорее всего воспримется как предчувствие трагедии, и она усилит ощущение тревоги, вполне законо-

Основные элементы композиции кадра

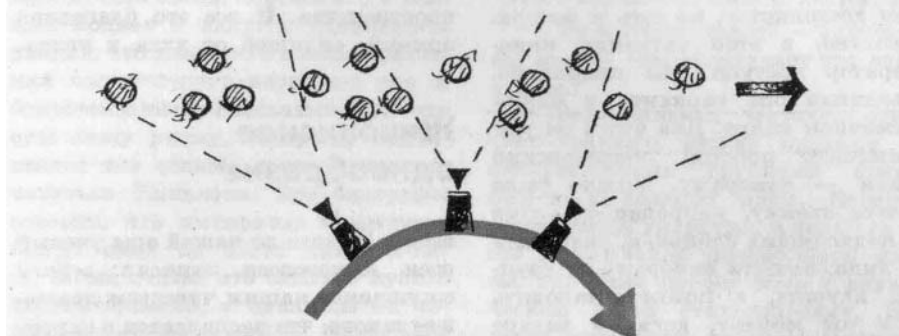
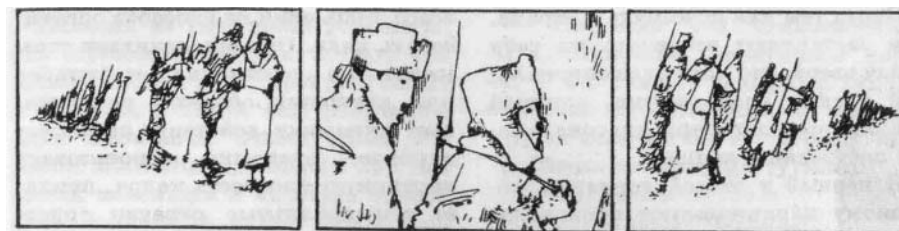


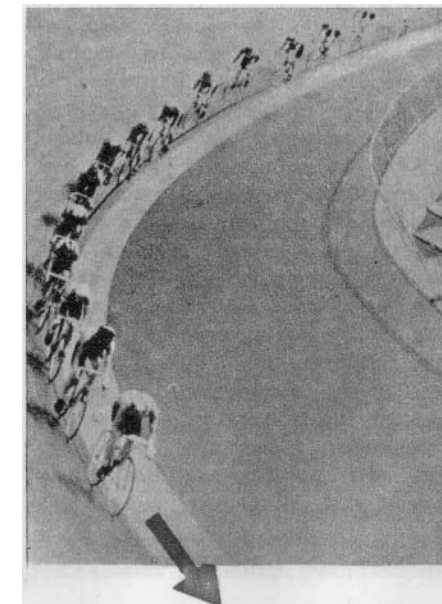
Рис. 3

Кадр 18

мерное в данном случае, так как солдаты идут к передовой.

Во втором варианте композиция основана на диагонали, восходящей снизу к правому верхнему углу кадра. Это направление, как правило, придает движению жизнеутверждающую окраску, вызывая ощущение силы, стойкости.

Обе композиции сняты с нормальной точки зрения. Но внутри картинной плоскости изображение развивается и диагональ порождает своеобразный «внутрикадровый ракурс», заставляя зрителя менять направление взгляда. В одном случае, когда мы провожаем колонну, уходящую к горизонту, мы как бы смотрим сверху вниз, а в другом — фигуры приближающихся солдат увеличиваются в масштабе, их лица перемещаются к верхнему углу кадра.



Перед тем как исчезнуть с экрана, они заставляют взглянуть на себя снизу вверх. Это момент эмоциональной оценки изображения, который появляется благодаря диагональному построению кадра.

И первый и второй варианты по-разному характеризуют происходящее действие. В обоих случаях есть свои достоинства, но есть и потери. Вероятно, в этой ситуации кинооператор поступил бы правильно, объединив оба варианта в одном съемочном кадре. Для этого он мог применить простой операторский прием — панораму. Можно было начать съемку, направив объектив на подходящих бойцов, и, разглядев их лица, повести панораму за группой идущих, а потом остановить ее в тот момент, когда в визире сложится композиция первого варианта. Такое решение позволило бы сохранить все достоинства и первой и второй композиции (рис. 3).

Движение по диагонали слева направо или справа налево, сверху вниз или снизу вверх и при переходе одного направления в другое всегда привлекает внимание зрителя. Кадр 18 — пример удачно выбранной точки съемки, позволившей использовать два диагональных построения. Кинооператор дает возможность цепочке велосипедистов войти в картинную плоскость по диагонали, а потом, следя за движением спортсменов, панорамирует вниз, когда велосипедисты снова двигаются по диагонали, но в другом направлении. Внешняя живописность этой композиции позволила подчеркнуть динамику соревнований.

Диагональное построение — это

всего лишь один из способов организовать кадр. Оно обеспечивает стремительные изменения масштабов при движении объекта, подчеркивает динамику действия, позволяет наиболее экономно использовать картинную плоскость кадра, придает эмоциональные окраски содержанию, активно выявляет глубину пространства. И все это благодаря прямой, «идущей от угла к углу».

Живописное однообразие

Еще в IV веке до нашей эры ученый грек Аристоксен написал: «Если осязаемое нашим чувством движение таково, что распадается в каком-либо порядке на более мелкие подразделения, это называется ритмом». Он много размышлял о закономерностях построения музыкальной мелодии, хотел осмыслить, что такое ритм вообще, и нашел для его характеристики всеобъемлющее слово «движение».

В самых разных формах движения и развития есть процессы, протекающие в различных ритмах.

Ритмично бьется человеческое сердце. Ритмично сменяются день и ночь, времена года. Ритмично выбегают на берег морские волны...

Явлением природы свойственна своя ритмика, своя уникальная цикличность, а с ними согласуются действия некоторых живых существ.

Учитель Аристофана великий грек Аристофан заметил, что появление у берегов устриц связано с определенной фазой Луны.

Каждый из нас может услышать, как деревенские петухи, прежде чем провозгласить утро, прокукарекают в полночь, а потом еще раз, около двух часов ночи. Французский астроном Жан Жак де Меран 250 лет назад, используя в качестве приемника солнечных лучей обыкновенный кустик бобов, перенес его в темный подвал и вдруг с удивлением увидел, что движение листьев растения соответствует периодам сна и бодрствования. Рассказывают, что суточному ритму, которому подчиняется все живое, захотел воспротивиться Наполеон. Его биографы говорят, что император французов всегда спал не более четырех-пяти часов, считая это занятие пустой тратой времени, а однажды он попытался не спать вообще. Через двое суток Наполеон проспал целый день, после чего решил спать по ночам, как все люди.

Весной 1960 года в небольшом американском городке Колд Спринг Харбор собрался первый Международный симпозиум хронобиологов. Там была высказана мысль, что все организмы — от простейших одноклеточных до человека — обладают способностью чувствовать течение времени, а может быть, они являются живыми часами.

Ритмическое начало проявляется в движении, в звуках, в различных процессах. Ритмична наша речь, а поэтическое творчество целиком построено на ритме. И мы бы прочли стихотворную строфу:

«Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна, На
печальные поляны Льет
печально свет она».

— Но ведь это стихотворение А. С. Пушкина, написанное хореем, — мог сказать пещерный художник, если бы интересовался поэзией. И он записал бы эту строфу так: «Сквозь вол/нистые ту/маны Про/бирается лу/на.л На пе/чальные по/ляны Льет пе/чально свет о/на. Л»

— Ну и что это такое? — спросили бы мы. — Что обозначает эта ваша запись?

— Вертикальная черточка отмечает границы между кратами — элементарными группами стиха. Они-то и создают ритм. Наверху расставлены ударения. А знак «Л» — это обозначение однодольной паузы, она тоже играет роль в ритмическом строе стихотворения. Это легко определить на слух. Поняли?

Действительно, даже не проговаривая эти строки, а только читая их, мы улавливаем их ритм.

— Кстати, — мог сказать предок. — А вы знаете, что такое «хорей»?

— Знаем, — ответили бы мы. — Хорей — это двусложная стихотворная стопа с ударениями на первом слоге.

— Я не о том, — сказал бы предок. — «Хорей» в переводе с греческого значит «плясовой». Еще древние греки заметили, что под эти стихи можно танцевать. А что такое танец? Это вид искусства, в котором художественные образы возникают из ритмически четкой смены различных движений человеческого тела! Танец основан на ритме!

Стихи тоже основаны на ритме. Это понятно. Но почему читатель, не слыша звуков человеческой речи, улавливает ритмику стихотворных

С. Е. Медь



Кадр 19

строк и не путает стихи с прозой?

— Наверное, тут все дело во внутреннем ритме? — мог предположить пещерный художник. — Чувство ритма, свойственное нашему организму, помогает читателю уловить авторский замысел, и мы откликаемся на то ритмическое начало, которое поэт нашел и записал на бумаге.

— Да, — сказали бы мы. — Это так.

Внутреннее чувство дает нам возможность понять и оценить ритмические построения, созданные скульп-

птором, архитектором, живописцем. Перед нами появляется мертвая, статичная форма, и, когда человек воспринимает ее, движение мысли происходит в тех ритмических нормах, которые заданы автором. Отсюда и возникает ощущение ритма при взгляде на неподвижные предметы (кадр 19). Ритмичными кажутся нам и колоннада здания, и повторяющиеся детали кованых решеток на речных набережных, и крепостные зубцы старинных городских укреплений.

Ритм — это очень своеобразное средство формообразования. Ведь он одновременно делит на части и объединяет наше эстетическое впечатление.

Повторы однообразных элементов формы ощутимы независимо от того, какой из органов чувств их воспринимает — слышим ли мы ритм, видим ли его проявления, или осязаем ритмические сигналы. Поэтому мы легко переводим наши впечатления из одной области чувств в другие. Так, например, живописные произведения иногда заставляют нас «услышать» ритмическую характеристику изображения. Достаточно



Кадр 20

Основные элементы композиции кадра

вспомнить картину А. Дейнеки «Оборона Петрограда». Ведь, глядя на полотно, буквально слышишь звук уверенных, тяжелых шагов...

— Действительно, — мог сказать предок, если бы любил и знал поэзию. — Так и кажется, что именно об этих людях написал Александр Блок в своей поэме «Двенадцать»:

«Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг...»

— Да, — согласились бы мы. — Изображение ритмического движения заставляет нас вспомнить его звуковой ритм.

Но кроме чисто зрительного впечатления важно то, что ритмика блоковской строфы точно совпадает с ритмом человеческих шагов. Напряженный, упругий ритм нижней колонны защитников Петрограда оттеняется изобразительным и звуковым разнообразием цепочки раненых, идущих с фронта. Эту верхнюю группу художник сдвинул влево, противопоставив ей основной отряд и тем самым усилив впечатление разностороннего движения. Такое неравновесие усиливает тревожный характер происходящего действия.



Кадо 21

Ритм — независимо от того, из каких элементов состоит ритмическая структура, — это стремление к активному воздействию на зрителя или слушателя, потому что повторяемость одинаковых частей легка для восприятия. Элементы композиции при этом очевидны, и они не спорят друг с другом, а усиливают впечатление многократной демонстрацией однородного материала.

Восприятие при этом идет по линии количественного накопления информации. Качественный анализ компонентов производится единожды, и, оценив один компонент, зритель или слушатель уже не должен искать новые принципы для оценки следующего.

Многократное повторение элементов усиливает степень их воздействия. Но в то же время ритмике свойственна подчеркнутая живописность и всегда есть опасность, что формальное решение превысит вложенное в него содержание. Поэтому злоупотреблять этой композиционной структурой не следует. Но в том случае, когда ритмическая форма применяется для усиления смысла, она очень действенна.

По принципу ритмики построен кадр 20, показывающий спортсменов, напряженно следящих за выступлением своих подруг. Статика фигур и похожесть их поз обязательно вступит в монтажное столкновение с другими планами эпизода, на которых будут сняты динамические моменты соревнований.

Статика этого кадра, противопоставленная динамике и хаосу движений, царящих на площадке, создаст яркую картину происходящего действия.

с. Медынский «Компонуем кинокадр»

Копируя уже созданную ритмическую структуру, кинооператор, как правило, использует ее в качестве фона или объекта, с которым взаимодействует герой, и ритмика в таких случаях не может играть основную роль. Но когда в таких композициях участвуют люди и ритм создается расположением человеческих фигур, ритмика из декоративного средства может превратиться в одну из граней содержания.

Кадр 21 тоже построен по принципу ритмического повтора. Но фигуры моряков — это не просто шеренга одинаково одетых людей. Ритмический фактор выражает суть духовного единства воинов, стоящих в строю. Это то самое чувство, о котором сказано в поэме А. Т. Твардовского «Василий Теркин»:

«С места бросились в атаку
Сорок душ — одна душа...»

— А знаете, уважаемые мастера, что ритмические построения были известны и мне и моим друзьям? — мог заявить пещерный художник.

— Да, уважаемый коллега, знаем, — сказали бы мы.

Это удивительно, но на некоторых рисунках палеолитической эпохи фигуры животных явно связаны в единую ритмическую структуру. Первобытный живописец, не владевший ни мастерством композиции, ни умением соотносить масштабы, не чувствовавший связи объекта с окружающей средой, не знавший законов перспективы и много другого, все-таки замечал ритм и мог его передать.

— А в общем-то я тут ни при чем, — должен был сказать предок. — Ведь **такие** рисунки появлялись

в результате стихийных, бессознательных действий.

А мы рассказали бы нашему собеседнику, как однажды на берегу холодного Чукотского моря, в поселке Уэлен, охотник на морского зверя Ичель взял моржовый клык и нарисовал на нем олений караван — аргиш. По белой костяной поверхности пошли олени упряжки, и ритм их движения заставил ожить удивительную композицию, сделанную морским зверобоем, который нигде не учился художественному мастерству. Откуда это у него?

— А что тут особенного? — мог сказать художник палеолита. — Ваш Ичель просто талантливый человек. А ритм — во всем его существе, как и у каждого из нас...

Когда «левое» равно «правому»

Из всех уравновешенных композиций самые уравновешенные — это те, которые симметричны.

— А что такое «симметрия»? — мог спросить пещерный живописец.

— Посмотри в зеркало, — сказали бы мы. — Что видишь?

— Себя, — ответил бы предок.

— Видишь слева ухо и справа точно такое же? Слева глаз и справа тоже глаз? Слева ноздрю и справа ноздрю?

— Вижу, конечно, — ответил бы предок.

— Вот это и есть *зеркальная симметрия*, элементы которой относятся друг к другу как «правое» и «левое». А слово это по-гречески обозначает «соразмерность, одинаковость

Основные элементы композиции кадра



Кадр 22

в расположении частей». Популярное определение симметрии в трактовке математика Германа Вейля звучит так: «Симметричным называется такой объект, который можно как-то изменять, получая в результате то же, с чего начали».

И вот тут надо было бы прекратить беседу с предком, не залезая в дебри теории. Вопрос о симметрии очень и очень сложен. Чтобы ответить на него с исчерпывающей полнотой, нужно досконально изучить раздел науки, который называется «Теория групп преобразований».

Симметрия всегда занимала ученых, художников и мыслителей. Лев Николаевич Толстой однажды записал: «...я вдруг был поражен мыслью: почему симметрия приятна глазу? Что такое симметрия? Это врожденное чувство, отвечал я сам себе. На чем же оно основано?»

В самом деле, на чем?

Посмотрим вокруг. И убедимся,

что с симметрией мы встречаемся везде и всюду. В растительном и животном мире. В мире неживой природы. Симметричны и лист дерева, и снежинка, и бабочка. По законам симметрии устроены любое животное и кристаллы. Наука заглянула внутрь строения вещества и выяснила, что симметричны атомные структуры молекул. Чрезвычайно сложные виды симметрии участвуют в организации материального мира, и зеркальная симметрия — это лишь один частный случай. На плоскости киноэкрана эта симметрия проявляется в полном равноправии, полной уравновешенности двух противоположных частей, разделенных линией, которая называется осью симметрии. Она может делить кадр в разных направлениях, но чаще всего это вертикаль, разграничивающая картинную плоскость на две половины — левую и правую (кадр 22).

Медынский «Компонуем кинокадр»



Может показаться, что обращение к симметрии обрекает композицию на однообразие и заведомо делает ее неинтересной. Действительно, зачем нужно зеркально повторять то, что уже присутствует на экране? В чем смысл такого дублирования? Не стоит ли делать наоборот — всячески избегать симметрии, стараясь заполнить вторую половину кадра чем-то новым, обогащающим изобразительную информацию? Все это вполне логично, но как тогда быть с равновесием, к которому мы всегда стремимся? Где следует остановиться на пути к уравновешенной композиции?

Симметричная конструкция всегда проста и спокойна. Она удваивает информацию, которая от этого становится более понятной и убедительной. Противоборства компонентов, их неуравновешенности в симметрии нет и не может быть. Это создает ощущение гармонии и завершенности.

Конечно, это вовсе не означает, что в симметричном оформлении всегда разыгрывается спокойное действие. Ведь симметрия изобразительных компонентов — это лишь форма, а что будет происходить в такой композиции, зависит от развития сюжета. Это относится и к кинокомпозиции и к композиции живописного произведения.

Интерьер, в котором происходит беседа Христа с учениками на картине Леонардо да Винчи «Тайная вечеря», симметричен, но это ни в коей мере не снижает накала страстей. Наоборот, спокойствие симметричной композиции позволяет зрителю не отвлекаться на восприятие посторонних деталей, а с предельным вниманием сосредоточиться на взаимоотношениях персонажей. Второй план картины не содержит активной информации, и это удалось художнику не только потому, что фон предельно скуп по своему содержанию, но и потому, что он симмет-

ы композиции кадра

ричен. Так же как симметрично изображение стола, за которым сидят участники действия.

В центре полотна — лицо Христа. Симметрично построенная композиция всегда ориентирует зрителя на то, что главное сюжетное действие, главный объект будут расположены в центре картинной плоскости. Это следствие симметрии, которое проявляется в равной степени и в картинах великих мастеров живописи, и в кинокадрах начинающих любителей. Принцип симметрии — сосредоточить внимание зрителя на оси, которая делит изображение пополам. Это естественно, так как правая и левая части таких композиций всегда равноправны, всегда взаимно уравновешены, и поэтому взгляд зрителя соскальзывает в центральную часть картинной плоскости.

Если симметрия — это идея покоя и равновесия, противовес хаосу и беспорядку, то по законам диалектики рядом с ней должно быть противоположное начало. Оно есть. Это асимметрия.

Группа спортсменов-бегунов вписывается в симметричное обрамление цепочки фонарей. Асимметричный компонент в симметричной композиции (кадр 23).

Как не может быть абсолютно симметричного или абсолютно асимметричного мира, так и кинокадр, отражающий этот мир, не может быть идеально симметричен. На картинной плоскости симметрия и асимметрия взаимно дополняют друг друга.

С первых моментов своей жизни человек встречается с симметричными формами. Над ребенком скло-

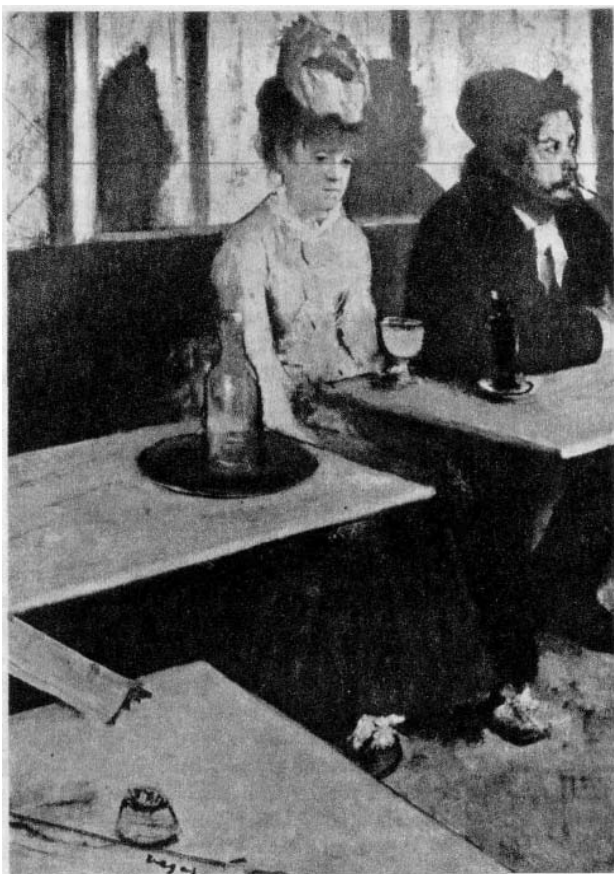
няются лица родителей, и они симметричны. Его берут симметричные руки матери. Он видит свои руки. Он встает на землю двумя ногами. Он срывает первый цветок и видит симметричные лепестки. Видит летящих птиц — их крылья симметричны. Он берет мяч и опять встречается с симметрией. Мать протягивает ему яблоко, и его можно разрезать на две одинаковые половины. Его окружают люди и животные, тела которых симметричны. Симметричны и творения человеческих рук — посуда и инструменты, здания и мебель...

Так в чем же главная особенность симметрии, почему она так привлекает внимание?

Она — непрекращаемое доказательство равновесия, утверждение порядка и покоя. Психологическое воздействие этой формы очевидно. Она не требует выхода за картинную плоскость. Ее главный центр всегда ясен. Одна ее часть никогда не спорит с другой, а наоборот — они подкрепляют друг друга. Это как бы две композиции, утверждающие одну и ту же мысль. Она гармонична и легка для восприятия.

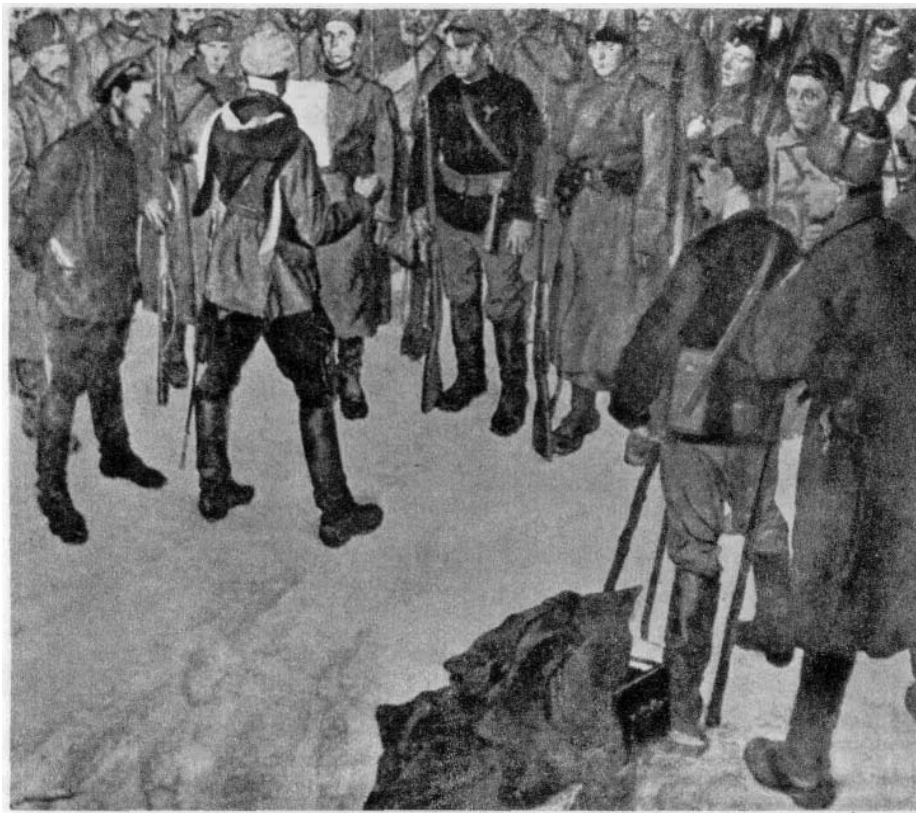
— А вот тут, на левой щеке, у меня родинка, а на правой ее нет, — мог сказать предок, отрываясь от зеркала. — Это нарушает зеркальную симметрию!

— Конечно, нарушает, если говорить о теории, — согласились бы мы. — Но, уважаемый коллега, ведь уже было сказано, что в мире есть асимметрия и именно она помогает осознать прелесть симметричных точек, линий, плоскостей и форм...



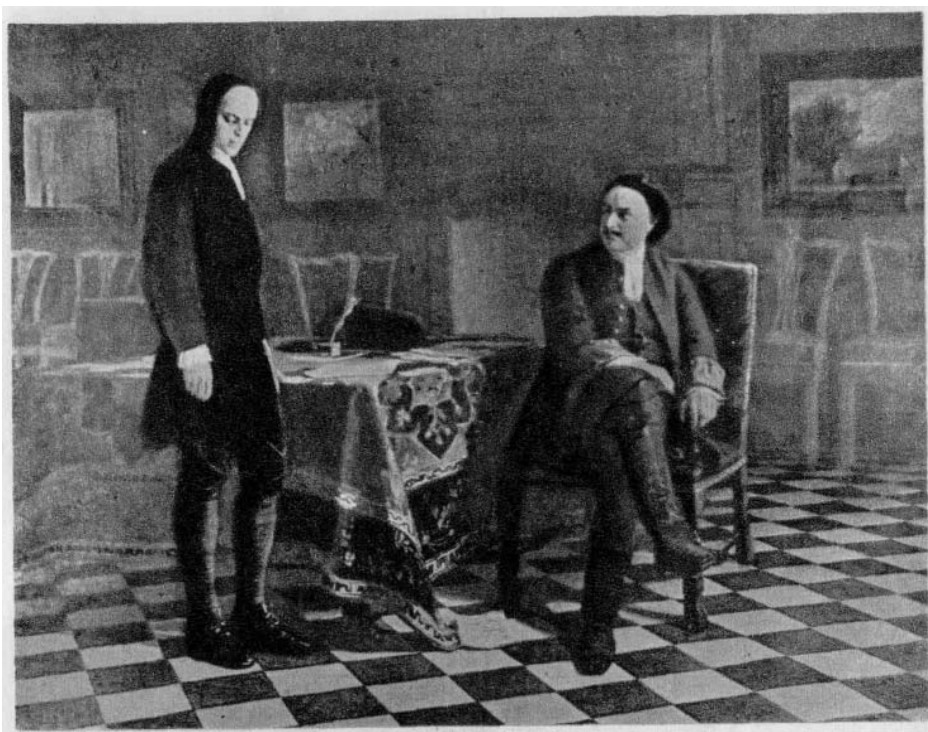
Э. Дега. **Абсент**

Пример открытой композиции. Она будто приглашает зрителя подумать о том, что происходит вокруг персонажей, которых изобразил автор.



П. М. Шухмин. **Приказ о наступлении**

Отыскать сюжетно-композиционный центр на полотне не так уж просто. Листок ли это приказа, который держит в руках командир? Истоптанный ли снег, на котором стоят бойцы? Или это граната на поясе красноармейца в черном бушлате? Подчеркивая драматичность и неопределенность человеческих судеб, художник построил композицию, которая будто включила в строй и зрителя. Главное впечатление от картины — не то, что происходит на полотне, а то, что произойдет после слов приказа...



Н. Н. Ге. Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе

Сюжетно-композиционный центр картины находится там, где по воле автора помещен главный источник изобразительной информации: лицо царя, расположенное в правой части композиции.

ИЛЛЮЗИЯ ТРЕТЬЕГО ИЗМЕРЕНИЯ



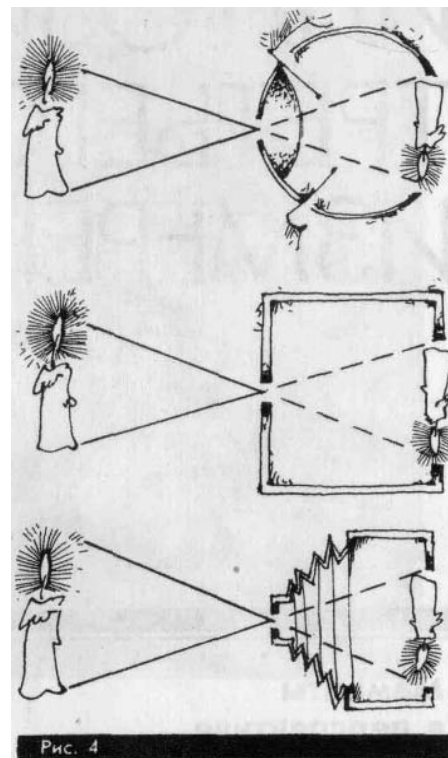
Мамонты в перспективе

Первобытный художник был «стихийным реалистом». Он хотел рассказать о том, что он видел, и сделать это так, чтобы его хорошо поняли сородичи. С той поры пронеслись многие тысячелетия, а мы до сих пор удивляемся яркой жизненности его рисунков. Но вот с чем не удалось справиться нашему талантливому предку — это с передачей *перспективы*. Мир, в котором мы живем, трехмерен, а предок не делал никаких попыток создать впечатление третьего измерения. Не будем ставить ему в вину этот просчет. Путь к пониманию того, как на плоскости создать иллюзию пространства, был очень долог. Художники бились над решением этого вопроса не одно тысячелетие.

Такие замечательные мастера, как древние египтяне,

желая изобразить объекты, уходящие в глубину, располагали их один над другим и этим ограничивались. Причем предметы и фигуры, расположенные выше (а, значит, в их понимании и дальше), были такого же размера, как находящиеся вблизи. Никаких перспективных изменений они не обозначали. Не одни египтяне вставляли в тупик перед этой проблемой. Древнерусские иконописцы и средневековые художники иногда увеличивали предметы по мере их удаления, используя прием «обратной перспективы». В старинной китайской живописи применялась своеобразная многоплановая перспектива: пространство изображалось с верхней точки — с «птичьего полета», как называем мы такой характер изображения.

Шло время. Потомки косматого пещерного художника стремились осмыслить законы творчества. Бессонные ночи проводили они, пытаясь разгадать секреты и найти закономерности построения перспективного изображения. Математика, оптика помогли им узнать, как строится рисунок, дающий на двухмерной плоскости наиболее полную иллюзию третьего измерения. Художники эпохи Возрождения рассматривали перспективу как особую науку. Именно они и ввели в обращение сам термин «перспектива». Чтобы изучить ход световых лучей, формирующих изображение, которое мы видим, они придумали камеру-обскуру — простой ящик, в передней стенке которого проделано маленькое отверстие. У этого нехитрого прибора нет никаких линз, но изображение получается чисто оптическим путем. Каждый луч, отраженный



от объекта, проходит в камеру только прямолинейно. Лучи встречаются в отверстии и потом расходятся к задней стенке ящика, на которой появляется перевернутое и уменьшенное изображение объекта, находящегося перед наблюдателем. Собственно говоря, это и был предок современных фото- и кинокамер.

Человеческий глаз, камера-обскура, фото- и киноаппараты имеют одинаковую схему строения: точка зрения находится на расстоянии от изображаемого предмета и проектирующие лучи сходятся в ней как в центре. Это и есть перспективная или центральная проекция (рис. 4).

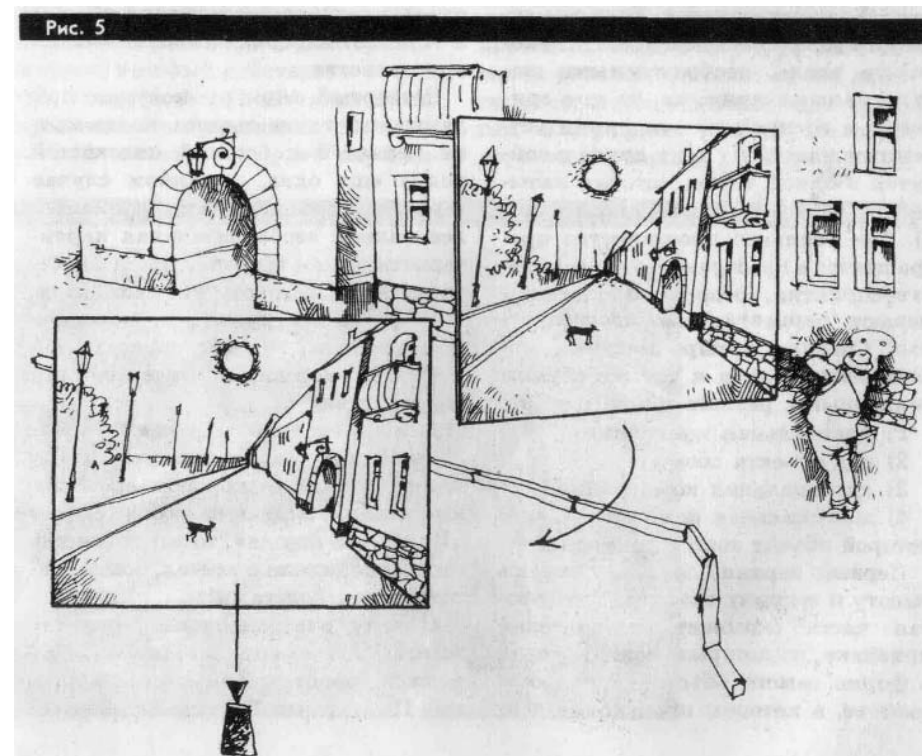
«Перспектива (от лат. «perspective») — увиденный сквозь что-либо, ясно увиденный — один из способов изображения объемных тел на плоскости или на другой поверхности в соответствии с кажущимися изменениями их величины, формы и четкости, вызванными расположением в пространстве и степенью удаленности от наблюдателя. Пример перспективы дает фотография». Так сказано в Большой советской энциклопедии. И там же можно прочитать: «С помощью композиции определяется положение фигур и предметов в пространстве, для чего в реалистических искусствах используется перспектива».

«Перспектива есть руль живописца», — писал Леонардо да Винчи.

«Она приносит такую же пользу живописцу, как компас мореплавателю», — говорил немецкий художник Гагедорн.

Это понятно, ведь именно передача перспективы дает возможность воспроизвести на плоскости иллюзию окружающего нас материального мира.

Кинооператору, в отличие от живописца, не приходится самому создавать перспективное изображение. Оно строится оптической системой объектива. Но эти возможности следует использовать творчески. Это один из основных способов форми-



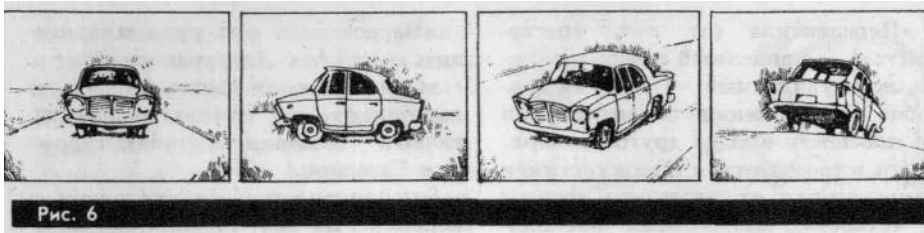


Рис. 6

рования композиции, а значит, и воздействия на зрителя.

Человек видит удаленные от него объекты уменьшенными. Масштабные соотношения помогают нам представить взаимное расположение предметов и фигур как в реальной жизни, так и на плоскости рисунка или кинокадра. Эти изменения подчиняются строгой геометрической закономерности. Если мы соединим разновеликие предметы, уходящие вдаль, воображаемыми параллельными линиями, то при зрительном восприятии эти линии устремятся навстречу друг другу и сойдутся в ∞ точкой, которая называется главной точкой схода (рис. 5). Так реальное пространство превращается в пространство зрительного восприятия, которое психологи называют *перцептивным пространством*. Сравним четыре рисунка, показывающие один и тот же объект, увиденный с разных точек (рис. 6):

- 1) фронтальная композиция,
- 2) вид объекта сбоку,
- 3) диагональная композиция,
- 4) диагональная композиция, при которой объект взят в ракурсе.

Первый вариант передает только высоту и ширину объекта. Его лобовая часть скрывает от зрителей признаки, по которым можно судить о форме самого объекта и о пространстве, в котором происходит дей-

ствие. При такой точке съемки любой предмет может показаться плоским.

Второй вариант тоже не выявляет перспективу. Он дает характеристику высоты и длины. Иллюзии третьего измерения нет, так как нет третьего пространственного вектора.

И лишь третий вариант позволяет показать высоту, ширину и длину, что создает впечатление объема и передает изобразительную модель пространства.

Четвертый вариант получен при ракурсной точке съемки, когда кроме передней и боковой плоскостей видна еще одна, в данном случае верхняя сторона объекта. Это наиболее полная изобразительная характеристика как объекта, так и пространства, в котором он находится.

— А зачем думать о передаче пространства? — мог спросить пещерный художник. — Зачем вам эта перспектива?

А в самом деле — зачем?

Очевидцы рассказывали: когда посетители первых люмьеровских киносеансов видели на экране сюжет «Прибытие поезда», то некоторые из них соскакивали с кресел, боясь оказаться под колесами!

Почему очаровательные франуженки, испуганно вскрикивая, уступали дорогу изображению паровоза? Потому что братья Люмьер со-

здали аппарат, оптическая система которого воспроизводила изображение по законам линейной перспективы — той самой, по которой строит модель внешнего мира наш зрительный аппарат. «Паровоз становится все больше и больше — значит он приближается» — вот что говорил экран парижанам, и, конечно, им было не по себе.

Пример с жителями французской столицы не единичен. Так же реагировали на экранное изображение первые зрители первых кинопроекторов во многих странах.

Достоверность экранного образа складывается из многих показателей, и один из них — достоверное изображение пространства, в котором развивается событие. Это очень важный момент. Ведь характеристика героя, который действует в какой-либо специфической обстановке, определяющей его поведение, без показа этой обстановки будет неубеди-

тельной. Водители, ведущие машины по горным трассам, монтажники, работающие на высоте, строители укладывающие железнодорожные пути, — как рассказать о них, не говоря о пространстве, не стараясь передать на экране расстояния и глубины?

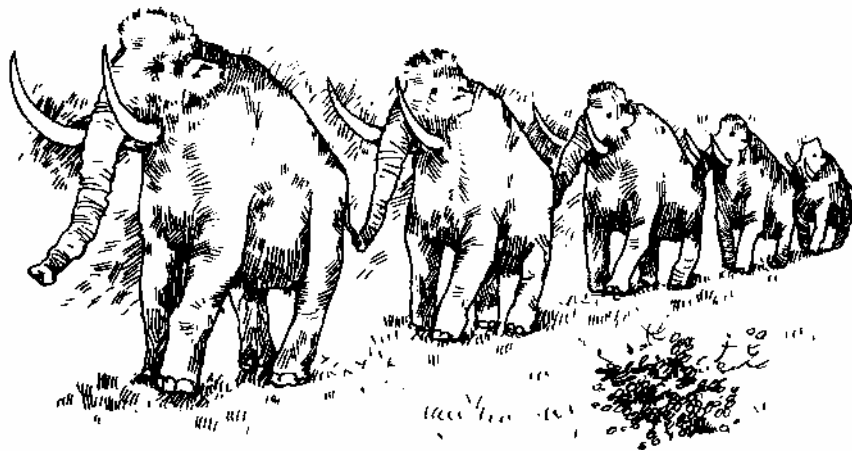
Перспективные сокращения объектов, их уменьшение по мере удаления от наблюдателя дает возможность создать на плоскости иллюзию третьего измерения.

Перспектива такого рода называется *линейной* — она строится по прямым линиям, которые соответствуют ходу световых лучей.

Создать на киноэкране иллюзию глубины помогают объекты, имеющие в жизни очевидные линейные протяженности. Они могут быть самыми разнообразными: лента дороги, мост, переброшенный через реку, ряд телеграфных столбов, железнодорожный перрон, набережная и

Кадр 24





т. п. Изобразительный материал такого рода очень хорошо передает перспективные сокращения (кадр 24).

Одинаковые объекты, находящиеся на различном расстоянии от кинокамеры, тоже очень наглядно иллюстрируют масштабные изменения.

— Чтобы передать линейную перспективу, — сказали бы мы нашему пещерному коллеге, — достаточно было нарисовать мамонтов, все время уменьшая их размер. Вот и вся хитрость...

Воздух на ощупь

«Воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка...».

«Огни в лавках едва мерцали сквозь тяжелую завесу тумана, который с каждой минутой сгущался, окутывая мглой улицы и дома, и незнакомые места казались Оливеру еще более незнакомыми...».

Первую фразу написал великий русский поэт М. Ю. Лермонтов. Вторую — великий английский писатель Чарльз Диккенс. Читая такие описания, чувствуешь свежесть воздуха, ощущаешь влажность тумана, и будто видишь описанный автором пейзаж, предметы, фигуры людей.

«...Внизу передо мною пестреет чистенький новенький городок, шумят целебные ключи, шумит разноязычная толпа, — а там, дальше, амфитеатром громоздятся горы...» — так пишет автор «Княжны Мери», и читатель вместе с ним рассматривает далекую панораму. Контуры объектов ясно видны сквозь чистый, прозрачный воздух. Насыщенность цветовых тонов почти не угасает независимо от расстояния, и поэтому даже самые далекие предметы кажутся расположенными близко.

«Сопки крадут расстояния» — эту афористичную фразу сказал один из кинооператоров Центральной студии документальных фильмов, приехав с Дальнего Востока. И вправ-

ду, при просмотре его материала все увидели, что далекие холмы и горы будто прижимались к переднему плану. А почему? Потому что во время съемки воздух был «чист и свеж, как поцелуй ребенка». И не сопки «воровали» расстояние, а прозрачность атмосферы, да еще солнце, которое находилось за спиной оператора и освещало пейзаж прямыми лучами, не позволили передать на экране ту толщу воздушной массы, которая на самом деле разделяла объекты. Кинооператору не удалось снять воздух.

— Снять воздух?! — мог удивиться наш косматый предок. — А как можно снять то, что не видишь? Ведь воздух-то прозрачный!

Мы не стали бы возражать предку, а прочитали бы ему еще несколько строк из Диккенса: «...над дымящимися крупами быков и коров поднимался густой пар и, смешиваясь с туманом, казалось отдыхающим на дымовых трубах, тяжелым облаком нависал над головой».

Что удалось бы снять кинооператору, вышедшему на улицы Лондона в ту самую погоду, в которую спешили по своим делам герои «Оливера Твиста»?

— Наверное, получились бы плохие кадры, — сказал бы предок.

— А почему «плохие»? — возразили бы мы. — Ведь задача кинооператора вовсе не в том, чтобы всегда и все было очень хорошо видно. Иногда как раз наоборот.

Действительно, бывает так, что кинооператору необходимо избавиться от каких-то форм, или контуров, или линий и как бы «ухудшить» изображение, чтобы достоверно показать ту среду, в которой

действуют герои фильма (кадр 25).

— Представим себе, — сказали бы мы пещерному художнику, — что на экране нужно показать эффект туманной погоды. Как выполнить этот замысел? Вот и выходит, что в отличный солнечный день получатся отвратительные кадры, а выйдя в город с героями Диккенса в ненастную погоду, кинооператор снял бы все именно так, как этого требует авторский замысел.

Конечно, наш предок не мог знать, что многие кинооператоры игровых фильмов, снимая в павильоне, завешивали задний план декорации громадными полотнищами тюля, чтобы создать эффект воздушной дымки. Не знал он и того, что замечательный советский кинооператор Сергей Павлович Урусевский всегда просил пиротехников задымить декорацию, где действовали актеры. Зачем он это делал? Затем, чтобы в кадре «присутствовал воздух», как говорят профессионалы. Задымленное пространство дает возможность сделать воздушную атмосферу объектом съемки.

Атмосферный слой, когда в нем взвешены какие-либо частицы (туман, пыль, снег, дым, дождь), становится элементом композиционного построения кадра, потому что по мере удаления предметов от камеры такой слой скрадывает контуры, снижает цветовую насыщенность, изменяет тональные соотношения. Это создает живописные свето- и цветотональные композиции и очень активно выявляет пространственные координаты.

Эффект угасания тональной насыщенности объектов по мере их удаления от наблюдателя называ-



Кадр 25

ется *тональной* или *воздушной* перспективой.

Объекты, снятые в условиях *тональной* перспективы, теряют какие-то из привычных опознавательных признаков. Изменяются их фактуры, форма передается не живописной светотенью, скульптурно выявляющей объемы, а мягкими светотональными перепадами. Плоскость, линия, контур становятся главными компонентами, из которых строится изображение, тяготеющее к графике (кадр 26). Композиции такого типа обычно имеют темный передний план, который помогает зрителю ощутить иллюзию пространства. «Глубину кадра» сидящие в кинозале определяют по тональным различиям, зная, что в реальных условиях светлое изображение является результатом взгляда через воздушный слой. Поэтому более светлое для них равно наиболее удаленному.

Мамонты и бизоны первобытного художника, судя по дошедшим до нас изображениям, «гуляли» по стене пещеры только в отличную погоду. «Все должно быть очень хорошо видно, а иначе что же это за живопись?» — так, вероятно, думал бы косматый предок, если бы умел рассуждать на отвлеченные темы. Не будем упрекать его за такое примитивное суждение.

Прошло примерно тридцать тысяч лет, и в 1927 году почти такие же слова услышал кинооператор Э. К. Тиссэ, когда туманным летним утром он взял камеру и направился на киносъемку в Одесский морской порт. «Зачем делать брак? — говорили ему коллеги. — Ведь стоит туман, и всем ясно, что погода не съемочная!»

Кадры, снятые в то утро, вошли во всемирно известный фильм «Броненосец «Потемкин», и киноведы назвали этот эпизод «сюитой туман».

нов». Эдуард Казимирович Тиссэ открыл кинематографистам и зрителям красоту туманной среды, пронизанной солнцем. Тогда ее увидели на экране впервые.

Сегодня мы знаем этот прием съемки — он помогает кинооператорам создавать живописные пространственные композиции, которые не могут получиться в солнечную погоду с чистым, прозрачным воздухом.

Представим себе, что тридцать тысяч лет назад в ясный солнечный день нас вызвал на соревнование художник палеолитической эпохи: «Давайте посмотрим, кто из нас лучше изобразит стадо мамонтов?!»

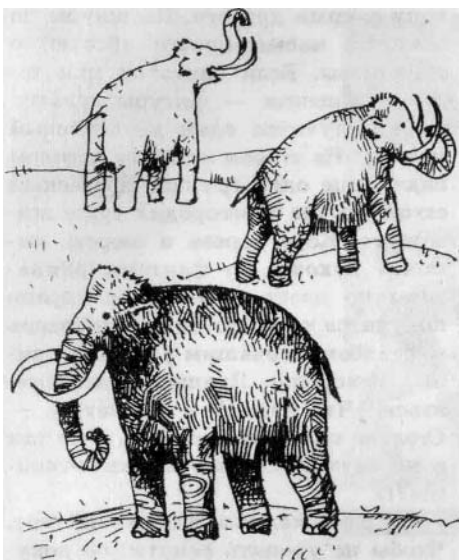
...И вот мы стоим на опушке доисторического лесочка. Прямые солнечные лучи ровно освещают все пространство. Различить, что ближе и что дальше, трудно. Вот недалеко стоят два мамонта — один наполо-

вину закрыл другого. Их шкуры по цветовой насыщенности абсолютно одинаковы. Если снять их при таком освещении — фигуры сольются и получится один двухголовый мамонт. На втором плане за деревом видна еще одна группа. Деревесный ствол как бы перегородил тушу животного. Кора дерева и шерсть мамонта похожи по фактуре, одинаковы по цвету. Значит, на экране получится какой-то пятиногий зверь со столбом, торчащим у него из спины. Нехорошо. Пращур будет смеяться. «Что же это? — скажет он. — Столько тысяч лет прошло, а вы так и не научились изображать мамонтов?!»

Но безвыходных положений нет. Чтобы не уронить репутацию документального кинематографа, мы сгребем в кучу осенние листья и поджигаем их. Легкий ветерок разнесит голубоватую завесу наших «дымовых шашек», и дым заполня-

Кадр 26





ет все пространство перед камерой. Теперь мы смотрим на стадо через слой задымленного воздуха и видим, что два мамонта, стоящие впереди, уже не сливаются в одно двухголовое чудовище. Тот, который подальше, стал посветлее и тонально отделился от собрата.

А потом мы переходим на другую съемочную точку так, чтобы солнце светило нам навстречу и пронизывало голубоватый дымок. Картина получается прекрасная. Огромная темная глыба с круто загнутыми бивнями — это мамонт, стоящий на переднем плане. Те, которые подальше, уже не такие темные. Толща воздушной массы прикрыла их, смягчила цвет шкур, сделала менее разборчивыми детали. За этой группой — уже совсем вдали — легкие силуэты животных, которые чуть выделяются на фоне высветленных просторов. А к горизонту все более

и более яркими кулисами уходят доисторические сопки. И ни за что не спутаешь, что ближе, а что дальше.

Как правило, кадры с ярко выраженной тональной перспективой характеризуют обстановку, в которой действуют герои. Обычно это общие и средние планы. Это естественно, так как тональные перепады лучше всего просматриваются при съемке объектов, имеющих значительные протяженности в глубину.

Найденные тональные соотношения нужно соблюдать и при съемке портретов. Если фон на крупных планах будет отличаться от тональности общих и среднеплановых композиций, то единство материала нарушится.

Следует помнить и то, что кадр с ярко выраженной тональной перспективой, как правило, не должен появляться в единственном числе среди кадров с другими светотональными показателями, так как это нарушит изобразительную цельность эпизода. Недаром у Э. К. Тиссэ был снят не изолированный кадр, а целая серия — «сюита туманов».

Тональная перспектива наряду с линейной — один из главных способов построения на плоскости модели трехмерного пространства.

— Опять перспектива... — мог скривиться прашур. — Сколько можно? Ведь мы о ней уже говорили.

— Да, опять, — сказали бы мы. — Проблема передачи пространства на плоскости — одна из «вечных» и сложных проблем изобразительного искусства. Ведь как странно получается с тем же кинематографом: с одной стороны, у нас есть плоский экран, находящийся в реальном пространстве, а с другой стороны, на

нем появляются трехмерные предметы, находящиеся в другом, вымышленном пространстве. Почему возможна такая иллюзия, как она получается? Эффект глубинности кадра достигается целым рядом приемов. Вот о них мы и поговорим в следующих главах. Сразу обо всем не расскажешь...

Наведем на фокус

На солнце сушатся ботинки сломиста. Кинооператор взял в кадр обувь и заснеженный горный склон (кадр 27). Почему, глядя на это изображение, зритель легко выясняет, какой объект находится ближе к камере, а какой — дальше от нее? Что в этом случае дает пространственные ориентиры, если нет примет ни линейной, ни тональной перспективы?

— Станный вопрос, — мог сказать пещерный художник. — Куда наведен фокус? На ботинки. А горы? Они в нерезкости. Вот вам и ориентир. Кстати, когда мы смотрим на объекты простым глазом, то у нас получается похожий эффект.

Он был бы прав. Тут весь фокус в «фокусе».

Одно из самых удивительных свойств человеческого глаза заключается в том, что по нашему желанию мы можем четко увидеть и близко расположенные и отдаленные предметы. Это следствие *аккомодации* — возможности глазного хрусталика изменять свою кривизну при переводе взгляда с дальнего рубежа на близкий и наоборот. Так оптическая система нашего организма



Кадр 27/

меняет свое «фокусное расстояние». Зрительные оси глаз при этом тоже меняют направление и пересекаются на нужном предмете. Специалисты называют такое действие *конвергенцией*. Визуальный аппарат дает нам возможность «выбрать кадр» и обеспечивает четкое видение интересующего нас объекта.

Аккомодация и конвергенция — это к тому же и наш способ ориентироваться в пространстве. Мы смотрим на предмет и понимаем, далеко от нас он находится или близко. Переводя взгляд с одного объекта на другой, мы определяем и сравниваем расстояние, разделяющее их.

Подобием этого сложнейшего психофизиологического акта и является наведение на фокус оптической системы кинокамеры.

На двухмерной плоскости экрана зритель видит объекты, попавшие в зону резкости, и объекты, которые кинооператор вывел из фокуса. На основании этих данных у зрителя возникает иллюзия глубины пространства. Это и есть *оптическая перспектива*.

Существует прием, очень энергично выявляющий перспективу при



Кадр 28

помощи оптики: перевод фокуса с одной зоны на другую непосредственно во время киносъемки. Обычно кинооператор использует такой прием, когда хочет переключить внимание зрительного зала с одного объекта на другой. Подчиняясь этой аналогии с аккомодацией глаза, зритель вынужден смотреть на те участки композиции, которые оказываются в зоне резкости.

Кадр 28 — первая фаза такого приема. Легко представить себе, что фокус, переведенный с переднего плана на дальний, заставит зрителя перевести внимание с фигур, стоящих впереди, на лыжников, находящихся вдали от камеры. Перевод фокуса во время съемки позволяет не только выявить пространственные координаты, но и обратить внимание зрительного зала на предмет, человека или действие, которые появляются в зоне резкости, приобретая четкие очертания.

И мы рассказали бы предку еще одну историю.

...В бывшем военном городке англичан, которые накануне этого дня навсегда покинули африканскую страну Кению, кинооператор-документалист снимал приметы колониальной власти европейцев. Чужеземные завоеватели ушли, оставив после себя опустевшие казармы, сторожевые вышки, пулеметные гнезда, ряды колючей проволоки. Вдруг в пустом городке появилась стайка чернокожих ребятишек. Издали было видно, что в руках у них школьные сумочки, связки книжек, тетради.

«Они услышали, что на территории английского городка теперь будут открыты школы для африканцев, — объяснил кинооператору переводчик. — Они пришли из окрестных деревень. Они очень хотят учиться».

Как всегда, драматургию документального материала подсказыва-

ла сама жизнь. На этот раз конфликт мог быть раскрыт в пределах одного кадра. Кинооператор, поставил камеру на штатив, взял самый длиннофокусный объектив и направил его вдоль асфальтовой дорожки, чуть наискосок, так, чтобы идущих ребят сначала не было видно, а на переднем плане около камеры оказались витки колючей проволоки. На нее и навел фокус кинооператор.

Ржавые колючки — символ колониализма — угрожающе пересекали плоскость кадра. Но вот позади них где-то далеко заколыхалось бесформенное темное пятно. Это группа ребят вошла в кадр. Сначала невозможно было разобрать, что же это появилось там, вдали, потом, немного выждав, кинооператор начал медленно переводить фокус — от полутора метров до бесконечности. Постепенно острая колючая деталь переднего плана стала терять свои контуры, расплылась и исчезла из виду, а группа чернокожих ребятишек приобрела очертания, стала изобразительно четкой и, заполнив все кадровое пространство, придала всей композиции новый смысл. Весело разговаривая, размахивая книжками, ребята шли по поселку, где еще совсем недавно африканцам не разрешалось появляться. «Кадр-символ! Колониализм исчез, он уступил место новой жизни!» — вполне резонно решил кинооператор, выключая кинокамеру.

Конечно, перевод фокуса в данном случае выявил пространственное положение группы будущих школьников и витка колючей проволоки, но главное достоинство снимка кадра было не в этом. Кинооператор хотел снять изображение, ко-

торое образно высказало бы важную мысль. В сущности, любой технический прием может быть использован творчески, все зависит от человека, взявшего в руки камеру, и его замысла.

Опять о глубине кадра

Характерно, что фигуры, изображенные на стенах палеолитических пещер, никогда не перекрывали друг друга. Наши предки прорисовывали каждого зверя без каких-либо потерь. Они мыслили конкретно: если их воображением завладевал мамонт, то они не могли себе представить, что какая-нибудь часть его огромной туши будет загорожена от взгляда зрителей.

Конечно, во время охоты первобытные художники часто наблюдали за животными из укрытия, прячась в траве, глядя на них сквозь листья, но изобразить это никто из них не мог. Они еще не умели связывать воедино разнородные компоненты, изображения и, конечно, не знали, что такое передний план.

Многие тысячелетия спустя мастера живописи научились разными способами передавать глубину пространства. В пейзажах художников европейских школ XVII—XVIII веков темный, коричневатый первый план оттенял глубинность ландшафта, переходя в зеленые тона центральной части, а потом в легкие голубые тона дальнего плана. В сущности, это принцип тональной перспективы, обогащенный колористическим решением.

Как правило, живописцы не вы-

«Компонуем jtc;|*Mc



Кадр 29 а

деляли какую-нибудь отдельную деталь с целью поместить ее впереди главного изображения. Они справедливо считали, что для статичной композиции такое пятно может оказаться помехой, снижающей четкость построения картины. Для живописи это правомерно, так как на плоскости картины неподвижный передний план сочетается с неподвижными компонентами всей композиции, и, помешав наблюдателю, он будет мешать ему все время. В кино передний план действует по-другому. Он не может обеднить композицию, потому что кадр с переднеплановой деталью обязательно будет дополнен другими кадрами эпизода, в которых ситуация будет показана с других точек. А кроме того, киноэкран показывает взаимодействие переднеплановых деталей с остальными объектами в том движении, которое связывало их в жизни.

Играет роль и то, что между зрительским восприятием живописного

произведения и восприятием кинокадра есть колоссальная разница. Основой для кинокомпозиции всегда является реальный факт, который в момент съемки возник перед камерой. Зритель чувствует это и относится к сложившейся на экране композиции как к заданной объективно, существующей помимо воли кинооператора. Поэтому если на полотне картины, изображающей двух влюбленных, переднеплановая деталь могла бы показаться лишним компонентом, то в композиции кинокадра этот элемент воспринимается как должное и не мешает четкости общей конструкции (кадр 29, о).

— А может, этот передний план в данном случае совершенно не нужен? Все ясно и без него, — мог сказать предок. — Уберите его, и вы ничего не потеряете!..

Попробуем разобраться. Дело в том, что листья, которые, казалось бы, не имеют никакого отношения к сюжетной основе, видны также и

:Иллюзия. тре-ьего измерения

сбоку и сзади персонажей. Значит, их появление на переднем плане не случайно. Они — опознавательные приметы среды. Но этого мало. Помещенные на переднем плане, они как бы символизируют отрешенность юных героев от городского шума, от посторонних людей. Юноше и девушке хорошо вдвоем — вот о чем говорит этот передний план, который усиливает лирическое настроение, гармонирует с молодым чувством, естественным, как сама природа.

Передний план, разделяющий съемочную точку и героев, говорит и о том, что кинооператор снимает их, не назойливо вторгаясь в их личные отношения и не «пошлой» камерой, подглядывающей сквозь густые заросли.

А кроме того, передний план создает иллюзию пространства, что всегда усиливает достоверность внутрикадрового действия.

Передний план в данной композиции осмыслен и, кстати, что тоже немаловажно, выполнен технически грамотно. Он не расплылся в бесформенные пятна, мешающие рас-

Кадр 29 б



смотреть центр композиции. Он не потерял связь с реальностью, что иногда получается при сильной бесфокусности.

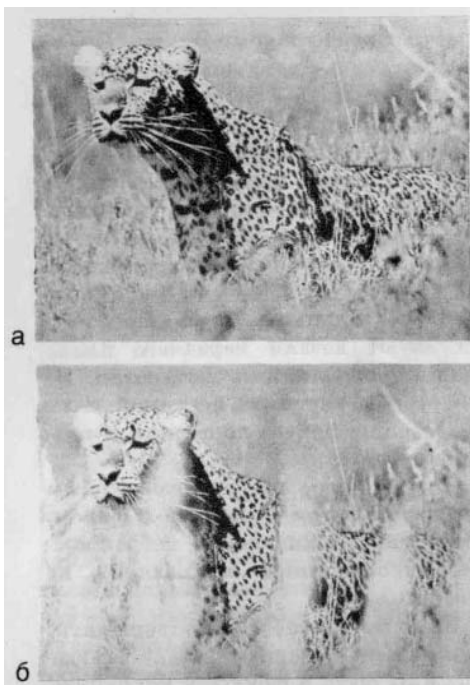
Сравним приведенный кадр с другим, который преследовал ту же цель, — вписать героев в окружающую среду (кадр 29, б). В принципе, это сходные композиционные схемы. И в том и в другом случае закрытые изобразительные конструкции используют детали переднего плана для характеристики обстановки. Но во втором варианте передний план выведен из фокуса до полной потери форм и фактур.

Кроме того, по светотональным показателям он сливается с фоном. Благодаря технической небрежности кинооператора композиция не читается.

Было бы неправильно утверждать, что детали переднего плана всегда должны быть в фокусе и сохранять свои формы и фактуры. Все зависит от конкретных условий и связанных с ними творческих задач. Кадр 30, а — пример того, как отсутствие деталей переднего плана, причем именно бесфокусных деталей, обеднило изображение, сделало его менее живописным и достоверным.

Если бы леопард был снят через листья и стебли травы, то бесфокусные пятна, за которыми время от времени просматривался бы зверь, создали ощущение киносъемки, проведенной из засады в условиях дикой природы (кадр 30, б). Без «размытого» переднего плана кадр потерял многое, и монтировать его с материалом, снятым в естественных условиях, сложно.

Деталь переднего плана, выбранная с творческим отношением, обя-



Кадр 30

зательно становится признаком реальной ситуации, наталкивает зрителя на определенные выводы, касающиеся места действия, специфики события.

Кроме того, бесфокусный передний план передал ощущение глубинности, подчеркнув расстояние от съемочной точки до переднеплановых деталей и от них до основного объекта.

Обычно переднеплановые детали служат вспомогательным элементом композиции. Но бывают случаи, когда передний план приобретает особую выразительность, под влиянием которой зритель рассматривает все остальные компоненты изобра-

жения. В кадре 31 главным становится не то, что происходит за передним планом, а колючая проволока, протянутая между камерой и объектом съемки. В этой комбинации колючая проволока не случайный предмет, а условный знак, обозначающий отношение колониальных властей к поработанному народу. Проволока перечеркнула человека, отгородила его от зрителей, находящихся на свободе, и это сделало композицию драматичной, выявило позицию автора, мысль которого выражена языком киноизображения. Передний план в таком сочетании превратился в образ.

Кроме статичного переднего плана в композиционных построениях кинокадра широко применяются динамичные переднеплановые детали. Они, как и статичные элементы, дают дополнительные характеристики происходящему действию, подчеркивают глубинность кадра, но кадр, построенный с динамичным передним планом, как правило, более эмоционален.

Существуют композиционные решения, когда главный объект находится в относительном покое, а между ним и зрителем возникает деталь, находящаяся в движении. Это может быть часть станка, периодически появляющаяся перед лицом рабочего, пламя костра, перед которым сидит охотник, медицинские инструменты в руках врача, приборы, за которыми следит лаборант, и т. п. Такая композиционная схема позволяет внимательно рассмотреть героя, уловить мельчайшие изменения в выражении его лица.

Вариантов динамичного переднего плана может быть бесчисленное

Иллюзия третьего измерения



Кадр 31

множество, но во всех случаях деталь, находящаяся перед главным героем, должна быть связана с ним определенной причинно-следственной зависимостью. Случайное появление какого-либо предмета на переднем плане обычно только вредит делу, так как он выглядит не частью композиции, а посторонним изображительным пятном, мешающим зрителю.

Детали переднего плана, включенные в кадр при панорамировании или при съемке движущейся камерой, вступают в острые столкновения с остальными компонентами композиции и помогают создать иллюзию движения.

Кадр 32 — фрагмент панорамы, которая сопровождает велосипедиста, периодически скрывающегося за деревьями, расположенными на переднем плане. Деревесные стволы при панорамировании превращаются в динамичные пятна, усиливающие

эффект движения и ярко выявляющие иллюзию пространства.

Художники научились комбинировать целый ряд приемов, которые дают возможность получать эффект глубинности плоского изображения, а кинематограф "любой из этих при-

Кадр 32



емов усиливает тем, что в формировании кинокомпозиции участвует элемент динамики. Так, например, если на картине или на рисунке видно, что один объект перекрывает часть другого, то становится ясно, который из них ближе к наблюдателю, а который — дальше от него. Такая расстановка предметов и фигур — убедительный способ пространственной ориентации зрителя. Искусствовед Н. Н. Волков, говоря об этом приеме в живописи, назвал его *заслонением*. И конечно, особенно впечатляюще заслонение проявляется в динамике, когда кинозритель видит, что по мере развития композиции один объект скрывается за другим или, наоборот, появляется из-за очертаний другого. Передний план — это, в сущности, включение в композицию момента заслонения.

Если бы кадр 27 снимал опытный кинооператор, он не забыл бы, что можно использовать этот эффект. Достаточно было чуть-чуть подтолкнуть висящие ботинки перед тем, как включить камеру, и они, покачиваясь, будто от ветерка, открывая и закрывая отдельные участки далеких гор, усилили бы иллюзию глубины кадра.

Влияние на зрителя внутрикадровой динамики проявляется по-разному, и одно из ее свойств — способность усилить кажущуюся глубину экранной плоскости. Так, например, в кадре 33, а иллюзия пространства создается линейной и тоновой перспективами, и это впечатление можно усилить, введя в кадр движущийся от камеры объект (кадр 33, б). По мере удаления велосипедиста, его фигура будет умень-

шаться, создавая ощущение глубины композиции.

Еще один прием, усиливающий этот эффект, — перемещение кинокамеры во время съемки. Динамика съемочного аппарата усиливает иллюзию третьего измерения, потому что при реальном движении съемочной точки зритель видит происходящее действие из различных пространственных положений. Он как бы «перемещается в пространстве» вместе с камерой, и благодаря этому на экране возникает *динамическая перспектива*, которая энергично выявляет глубинность изображения.

Эффект третьего измерения можно усилить и светом. Освещение статичных объектов при статичных потоках света, как правило, не может

Кадр 33

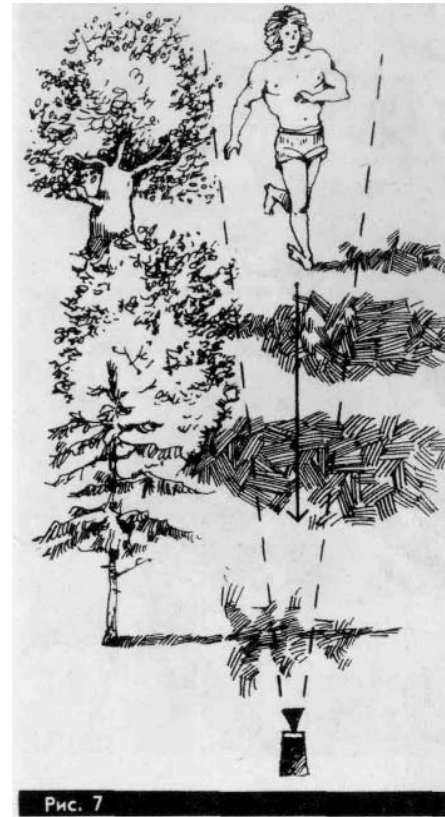
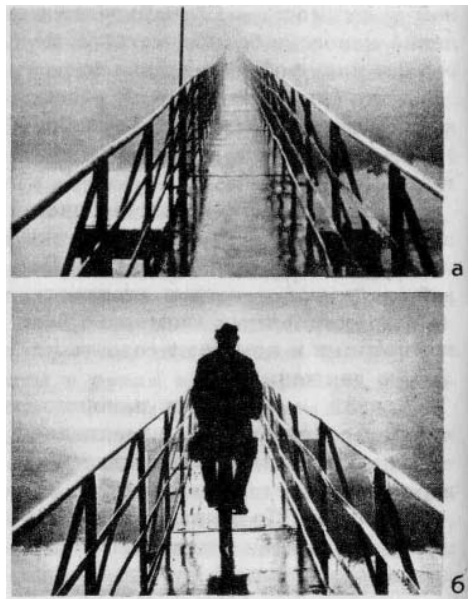


Рис. 7

передать глубину пространства. Но если объект, движущийся по направлению к камере или от нее, будет периодически попадать из освещенного участка пространства в тень, а потом снова в освещенный, то световая конструкция активно выявит движение этого объекта, подчеркнув перспективу (рис. 7).

Всегда ли кинооператор стремится передать перспективу? И всегда ли она должна присутствовать на экране? Конечно, нет. Авторы филь-

ма не всегда ставят себе такую цель. Стилистика операторской работы может быть самой различной. Ведь фильм, как уже говорилось, дает нам не слепок реальной жизни, а ее художественное осмысление. Оно может быть раскрыто в самых разных зрительных образах. Плоскостное, лишенное признаков трехмерности изображение так же допустимо, как и любое другое. Все дело в том, насколько оно соответствует авторскому замыслу, насколько раскрывает его.

Ведь кинематограф может все! Он в состоянии высказать чью-то необычную точку зрения на отвлеченную проблему. Может прокомментировать душевное состояние героев. Показать мысли человека о счастье, или воспоминание о каком-либо событии, которое давным-давно прошло. Кино может дать зрительный вариант любых представлений героя о жизни, о смерти, о радости или горе. И любая форма изображения принимается зрителем, если она выражает определенное содержание, а не является бессмысленным трюкачеством.

— А теперь представим себе, — сказали бы мы косматому пращур, — что наши мамонты неторопливо бродят по тундре, а мы снимаем их издали, через покачивающиеся на переднем плане стебли какого-нибудь доисторического камыша и создаем этим иллюзию глубины. Ведь это было бы очень эффектно!

— Подумаешь... — мог ответить пращур. — Через тридцать тысяч лет и я легко придумал бы такой кадр!



В. А. Серов. Похищение Европы
Как передать эффект движения на неподвижной плоскости картины? Эту сложнейшую задачу мастера живописи решают по-разному. В. А. Серов выбрал для своей картины диагональную композицию.



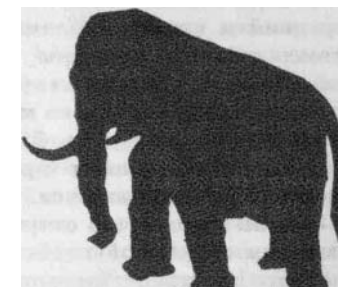
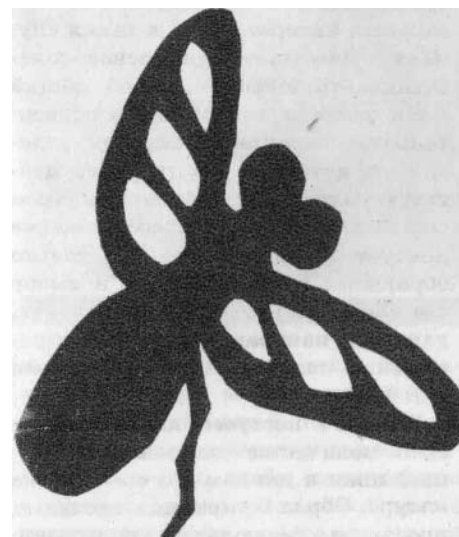
А. А. Дейнека. Оборона Петрограда
Люди на полотне изображены идущими в противоположных направлениях, и «ритм их шагов» различен. Такая противоречивость композиционных элементов создает ощущение тревоги и внутреннего напряжения.



Д. Веласкес. Портрет папы Иннокентия X. На полотне, написанном в 1650 году, виден властный, жестокий деятель католической церкви. Великий художник раскрыл внутреннюю сущность позировавшего ему человека. Известно, что, взгля-

нув на свой портрет, папа Иннокентий X обронил знаменательную фразу: «Слишком правдиво!» Большие мастера всегда стремятся проникнуть в духовный мир своего героя. Именно эта задача стоит и перед кинооператором.

МАСШТАБ ИЗОБРАЖЕНИЯ



**Посмотреть издали
и увидеть вблизи**

Испокон веков мастера живописи изображали окружающий их мир. На любой выставке посетители видели и открытые ландшафты, и портреты людей, и натюрморты с крупными предметами. Картины художников подсказывали первым кинооператорам, что показать увиденное можно в самых разных масштабах.

Но рядом существовал театр, который «мешал» кинематографистам найти такое выразительное изобразительное средство, как укрупнение действия. Ведь на театральной сцене все показывалось «общим планом», а первые кинематографисты, в сущности, были театральными зрителями и невольно переносили принцип театральности в молодое искусство кино. Их взгляд на объект съемки оставался как бы взглядом из партера зрительного зала.

Однако стремление обратить внимание зрителя на наиболее выразительные моменты актерской игры привели к расчленению кинодействия на фрагменты различной крупности. Так родились масштабные единицы кинематографа — общий, средний и крупный планы. К ним стоит добавить термины «предельно общий» и «деталь» (в смысле предельно укрупненного масштаба). Такая терминология удобна в производственно-творческом процессе, и ее стоит придерживаться.

Общий план — это открытая композиция с большой глубиной охваченного пространства, выполненная, как правило, с применением короткофокусной оптики, дающей возможность получить широкий угол зрения.

Может показаться, что работа над композиционной структурой общих планов не представляет особых трудностей. В известной мере это так, если говорить об открытых ландшафтах. Снимая кадры такого типа, кинооператор, в сущности, выбирает угол зрения объектива да компоует кадр по вертикали, отдавая соответствующую часть картинной плоскости небу и земле.

Но общий план — это еще и композиции, которые строятся в самых разных условиях: во время съемки на городских улицах, в местах скопления людей, на предприятиях, в архитектурных ансамблях и всевозможных интерьерах. И в таких случаях существует одно основополагающее требование: любой общий план должен содержать изобразительную характеристику тех условий, в которых действовали, действуют или будут действовать герои фильма. Именно это соображение диктует кинооператору не только обращение к масштабу, но и выбор световых или атмосферных условий, **характер** панорам и ракурсов, применение светофильтров, оптики и т. п.

Кадр 34 построен из минимального количества компонентов. Общий план в данном случае снят на натуре. Образ бескрайних песчаных просторов, безлюдья и первозданной тишины передан именно тем, что в композиции нет никаких отвлекающих деталей — только песок, далекие горы и небо. В сущности, картинная плоскость дала зрителю очень ограниченную информацию, но именно такая изобразительная «бедность» охарактеризовала обстановку, в которой живут и действуют герои.

Задача общего плана создать картину среды, которая окружает героев, и поддерживать это ощущение на протяжении всего эпизода или даже фильма, если место действия не меняется. Такая долговременность воздействия на зрителя обеспечивается, во-первых, выразительностью композиции, во-вторых, тем, что время от времени в монтажном

Масштаб изображения



Кадр 34

построении фильма появляются варианты общего плана, напоминающие об окружающей обстановке, и в-третьих, кинооператор должен заботиться о том, чтобы характерные признаки среды появлялись также в качестве фона на средних и на крупных планах героев.

Таким образом, общий план является *основной композицией*, в известной мере определяющей составляющие элементы средних и крупных планов, которые снимаются в тех же условиях. Сняв общий план, кинооператор в дальнейшей работе ориентируется на его изобразительные данные.

Средний план — это композиция, уточняющая сведения об обстановке, показывая ее приметы более детально, чем общий план. Средний план более убедителен при анализе человеческих характеров, так как он одновременно вмещает и героя и объект его деятельности. На среднеплановой композиции легко различима мимика людей, их жестикуляция.

Этот масштаб дает возможность раскрыть технологию производственных процессов, не теряя при этом из вида ни окружающую обстановку, ни конкретных участников действия.

Кадр 35 — пример среднеплановой конструкции: видна обстановка, в которой происходит действие, ясно читаются характер этого действия и предметы, с которыми взаимодействуют персонажи. Мимика и жестикуляция видны очень хорошо. В пределах этой композиции может быть показана целая изобразительная новелла, которая не потребует смены крупности и монтажных дополнений.

Обычно средний план выстраивается как закрытая композиция с ясным сюжетным центром и четкими линиями взаимодействия объектов. Следует иметь в виду, что большое количество изобразительных компонентов может привести к появлению на среднем плане случайных изобразительных деталей, ко-

Медынский «Компонуем кинокадр»



Кадр 35

которые могут скрыть истинный смысл происходящих событий. Поэтому логика композиции, строгий отбор действующих лиц, правильное определение момента съемки крайне необходимы при компоновке среднего плана.

Кинооператор игрового фильма не принимает решение о крупности планов на ходу, так как у него этот вопрос обсужден с режиссером еще в стадии подготовительного периода. Оператору-хроникеру заранее не известны ни масштаб планов, ни их чередование в монтажной цепи, и все решения по поводу крупности кадров он принимает на месте и нередко самостоятельно, без консультации с режиссером. От его инициативы зависит многое. Если, например, кинооператор снял на спортив-

ном соревновании группу бурно реагирующих болельщиков (кадр 36, а), то, зафиксировав этот удачный план, он сделает большую ошибку, если во время следующего забега не снимет крупные планы, выбрав из снятых персонажей тех, кто наиболее эмоционален (кадры 36, б, в, г).

Только при этом условии снятый материал сложится в эпизод и легко найдет свое место в монтажном построении фильма. Конечно, крупные планы впоследствии могут не понадобиться, это вполне возможно, но хуже, если их не окажется в том случае, когда они будут необходимы по режиссерскому замыслу.

Кинодокументалист выбирает масштаб каждого плана в процессе съемки, исходя из конкретных условий, и обязательно соотносит свой выбор

таб изображав!



с остальным материалом. Фактически он одновременно учитывает целый ряд обстоятельств:

- 1) решает, какой должна быть крупность снимаемого плана;
- 2) определяет соотношение масштабов в том эпизоде, куда войдет снимаемый план, и учитывает это в дальнейшей работе;
- 3) принимает во внимание соотношение масштабов во всем материале.

Если оператор-документалист или режиссер и кинооператор игрового фильма ориентируются на эти данные, то в снятом материале проявится авторская оценка происходящего на экране действия. Ведь масштаб плана это в то же время изобразительный комментарий его содержания.

Масштабный набор кадров во многом зависит от темы фильма.

В видовом киноочерке, рассказывающем о своеобразии какого-либо уголка нашей страны или других районов земного шара, очевидно, будут преобладать общие планы. Фильм о конкретном человеке, о его судьбе невозможно решить без значительного количества крупных планов. Событийный репортаж не сможет получиться удачным без широ-



б



в



г



д

Кадр 36

кого набора разномасштабных планов, показывающих место, где происходит событие, специфику действия, лежащего в основе этого события, и участников действия.

Научно-популярный фильм, иллюстрирующий какие-либо законы природы, часто содержит предельно крупные планы — «макропланы» и кадры, снятые через микроскоп.

Во время съемки рекомендуется следить, чтобы второстепенные персонажи и малозначимые ситуации не были сняты крупнее более важных. Ведь масштаб плана, как уже упоминалось, — это своеобразная оценка, данная авторами содержанию кадра. Если значимости объектов и их изобразительные характеристики не совпадают, это в известной мере путает зрителя, мешая четкому восприятию снятого материала (рис. 8).

Следует помнить и то, что разнообразие масштабных составляющих вносит в фильм элемент живописности. Это важное обстоятельство. Кино — искусство зрелищное, и яркость изобразительных решений всегда является достоинством кинопроизведения, разумеется, если забота о форме не проявляется в ущерб содержанию.

— Скажите, — мог спросить нас косматый прашур. — Вам было бы недостаточно, если бы на киноэкране появились такие мамонты, которых рисовал я? Чтобы они во всех кадрах оставались в одном масштабе?

— Конечно, — сказали бы мы. — Это приводит к монотонности зрительного ряда. Кроме того, одномасштабные кадры иногда очень плохо монтируются.

— А что бы вы сделали?

— Сначала мы сняли бы общие планы широкоугольной оптикой, потом сняли бы средние планы, а потом длиннофокусным объективом сняли бы крупные планы.

Бели бы наш косматый предок увидел на киноэкране чей-нибудь крупный план, он пришел бы в полное недоумение. «Зачем ему оторвали голову? — спросил бы прашур. — И почему она при этом еще и разговаривает?»

Кстати, не только художник палеолита мог задать этот вопрос. Зрители первых кинокартин, глядя на портрет героя, возмущенно кричали киномеханику: «Покажите ноги! Куда же вы девали туловище?» Сегодня таких реплик не услышишь, и одно это доказывает, что по сравнению со зрителями люмьеровских сюжетов мы шагнули далеко вперед!

Но все-таки «зачем оторвали голову»?

Впервые это сделали через восемь лет после изобретения кинематографа* В 1903 году американский режиссер Эдвин Портер начал «рубить людей» и показал средние и крупные планы в своем нашумевшем фильме «Большое ограбление поезда». Странно думать, что было время, когда деление эпизода на планы различной крупности было творческим открытием.

Крупный план героя — это кадр, в котором лицо человека является основным и практически единственным источником изобразительной информации. Без этого масштаба немислимо современное кинематографическое зрелище. Уловить мысли киногероя, почувствовать его настроение возможно, только оказав-



Рис. 8

шись рядом с ним, заглянув ему в глаза.

Театралы могут возразить, напоминая, что театр не имеет возможности приблизить зрителя к актеру и тем не менее контакт зала со сценой устанавливается. Зрители переживают вместе с актером, хотя некоторые видят его с галерки. Все это так. Но театр имеет принципиальное отличие от кинематографа. На театральной сцене находится живой человек и зритель слышит его голос, ощущает контакт с ним, а не с тенью, действующей на плоском экране. Эффект подлинности у театрального зрелища полный. Конечно, глядя из глубины зала, человек не видит слезинку на щеке актера, но он чувствует чужое горе так же, как чувствовал бы его в обыденной жизни.

Кинематографу, чтобы пробиться к сердцу зрителя, понадобились компенсации, одна из которых — крупный план. Это была счастливая находка. Укрупнив лицо героя, кинематографисты максимально приблизили его к зрителю и буквально позволили «заглянуть ему в душу». Та-

кое общение с актером или с героем документального фильма возможно только в кинозале и на телеэкране.

Главная задача крупного плана — установить максимальный контакт зрителя с киногероем. Чтобы ее выполнить, нужно сконцентрировать внимание зрителей на мимике, на выражении глаз, а это возможно сделать, только показав лицо крупно. Мысль, высказанная на крупном плане, всегда сопровождается тончайшими мимическими движениями, и, только показав их, кинооператор может выявить тот момент «рождения мысли», о котором говорил советский кинодокументалист Дзига Вертов.

Портрет героя испокон веков был известен изобразительному искусству. Но композиционное решение кинематографического крупного плана имеет свои особенности. В частности, кинооператор нередко берет в кадр героя при такой крупности, что рамка экрана срезает верх и низ лица, оставляя в поле зрения одни глаза. Живопись и графика, как правило, отвергли бы такую *ком-*



Кадр 37

позицию, сочтя ее недостаточной (кадр 37).

Объяснить это просто: в кино крупный план — всегда час%> монтажной фразы и зритель видит героя на кадрах различного масштаба. Живописные и графические портреты лишены монтажных связей, художник не может дополнить изобразительную информацию.

— А какая крупность допустима для экранного портрета? — мог спросить пещерный художник.

— А на этот вопрос, уважаемый коллега, определенного ответа быть не может, — сказали бы мы. — Приемлема любая крупность. Можно «резать» как хочешь. Если хочешь, можешь показать только рот героя, или один глаз, или ухо...

Современный кинозритель привык к условностям киноязыка и улавливает смысл монтажных связей. Он не задаст кинооператору вопрос: «А зачем отрубили ухо?» Сидящие в зрительном зале прекрасно поймут, что показано ухо того человека, который только что напряженно прислушивался к беседе героев. Но, снимая такие планы, кинооператор должен помнить, что увеличение круп-

ности уместно тогда, когда оно чем-то обосновано.

Кадр 38 — пример явного невнимания к компоновке изображения. Верхняя часть лица срезана. Это допустимо, если остальные элементы композиции дают право на такое укрупнение. В данном случае логику композиционного решения понять нельзя. Ясно, что в первую очередь внимание привлекут губы, ноздри, шея мальчика, которые находятся в центре картинной плоскости. Неумение найти место для главного сюжетного материала — а им являются глаза героя, — нерациональное использование площади экрана делают этот кадр своеобразным тормозом в изобразительной ткани эпизода. Перенос сюжетно-композиционного центра под верхнюю кромку кадра мешает монтажной связи этого плана со следующим, в котором еужетно композиционный центр неминуемо сдвинется вниз. Это приведет к изобразительному скачку, ведущему к дискомфорту восприятия.

— А что такое «дискомфортность»? — мог спросить пещерный предок.

— Представим себе, что мы смотрим кино и наш взгляд мечется от нижнего края одного кадра к верхнему следующего, а потом опять к нижнему краю третьего... и так все время.

— Я представил себе это, — сказал бы предок. — Приятного мало: смотреть очень неудобно.

— В том-то и дело, — согласились бы мы. — Психологи и медики, изучающие человеческую реакцию на экранное зрелище, утверждают, что зрителю неудобно рассматривать та-



Кадр 38

кие сочетания кадров. Это и есть дискомфортность восприятия...

Крупный план — это момент, выделенный из жизненной ситуации и сохраняющий причинно-следственные связи между героем и другими людьми или героем и каким-либо объектом. Но на крупном плане нельзя показать причину какого-либо действия. Обычно содержание крупного плана — это реакция человека на какое-то событие, и, естественно, все его параметры зависят от этого события, показанного на других кадрах. Крупность плана, направление взгляда человека, момент, выбранный для съемки, движение камеры — все это кинооператор определяет в зависимости от содержания тех съемочных кадров, которые составляют основу эпизода.

Кадр 39 показывает зависимость крупного плана от других монтажных планов. Лицо девочки выражает эмоцию, причина которой не известна, если план берется вне монтажной фразы. Но если этот портрет стоит рядом с планом, в котором показан источник интереса, то сюжетно-композиционные связи ясны.

Бывает так, что кинооператор снимает героя в обстановке, при которой работа над крупными планами превращается в сложную проблему. Кадр 40 снят именно в таких условиях — на металлургическом комбинате. Несмотря на крайне не выгодные условия (нет подходящего места для осветительных приборов, кинооператор находится около печной заслонки мартена, что ограничивает свободу действий, герой все время находится в движении), автор отлично справился со своей задачей.

Удачно определена крупность плана, она позволила передать напряжение производственного процесса. Оставлено достаточно места для фона, и сочетание динамичного портрета и неподвижного второго плана придает особую выразительность движениям героя. Объект хорошо освещен. Контрастный световой рисунок с яркими пятнами на темном фоне точно передает светотональную обстановку плавки. Блик, падающий на глаза, придает взгляду целеустремленность и усиливает эффект света, падающего из печи мартена. Нижняя точка позволила включить в композицию руку героя.

Кадр 39



С. Е. Медынский «Компонуем

Масштаб изображения



Кадр 40

которая, появляясь на переднем плане, придает действию большую выразительность. Портрет динамичен, полон жизненной достоверности, потому что снят в естественных условиях. Удачно выбран момент, когда следовало включить мотор камеры. Это пример того, как важно представлять себе технологию производственного процесса, в котором участвует герой. Это знание дает возможность расставить осветительные приборы и встать на точку съемки до того, как начнется действие, которое должен зафиксировать кинооператор. Если такая подготовка не проведена, то момент наиболее выразительного поведения героя может быть упущен и репортажная съемка не состоится. А имитация любых ситуаций всегда создает на экране ощущение фальши.

Обычно крупный план — это лицо человека и фон, который несет дополнительные сведения о герое. Если, например, в кадре 41 снят школьника максимально крупно, оставив за пределами картинной плоскости второй план, то пропадут очень важные элементы компози-



Кадр 41

ции — цветы в руках окружающих. Лицо мальчика, обрамленное цветами, — признак того, что событие происходит именно первого сентября. Если убрать эти детали, то кадр в известной степени утратит свою эмоциональную окраску.

— Но ведь цветы будут видны на других кадрах этого эпизода, — мог запротестовать пещерный художник. — Зачем они нужны еще и на крупном плане?

— Довод логичен, — сказали бы мы. — Но речь идет не о логике, а об эмоциях. Конечно, зритель увидит цветы на планах другой крупности. Потому-то и следует дать портрет первоклассника именно в окружении цветов. Такое решение впишет крупный план в общую эмоциональную атмосферу. Дело не в количестве цветов, а в том, какую роль они играют.

Нередки случаи, когда кинооператор, увлеченный общей атмосферой события, невнимательно следит за тем, что происходит на фоне. Кадр 42 явно проигрывает оттого, что вокруг лица юной героини появились неудачно скомпонованные детские

лица, делающие композицию путаной, невыразительной. В этой ситуации следовало бы сначала снять общий план, а потом перейти к съемке портретов, чтобы показать других ребят.

Что происходит вокруг героя? Сыграют ли детали второго плана какую-то роль в характеристике события, в характеристике человека, которого снимает кинооператор? Решение этих вопросов помогает компоновать крупный план, определять его масштаб.

— Ну и зачем все это нужно? — мог спросить первобытный художник. — Хотите показать плавку металла, показывайте эту плавку. Хотите показать спортивные соревнования, показывайте событие общими и средними планами, на которых все видно. А к чему рассматривать эти головы отдельно от туловищ?!

Художник палеолита так и поступал. Он показывал каждую фигуру целиком, так, как он ее видел. Конечно, спасибо ему за то, что он изобразил животных, давным-давно исчезнувших с лица земли. Но как ин-

Кадр 42



тересно было бы увидеть облик его соплеменников, сидящих около костра, или рассмотреть выражения их лиц, охваченных азартом охоты на какого-нибудь пещерного льва или саблезубого тигра... Но наш талантливый предок еще не понимал обаяния и значения крупного плана. И если бы он снял кинофильм, то образительный ряд его произведения был бы однообразным и мало выразительным, так как он был бы лишен одного из самых ярких компонентов — портрета киногероя.

«Взгляд портрета»

У каждого портрета есть важный ориентир — *направление взгляда* изображенного человека. Казалось бы, это не должно определять характер композиционного построения — взгляд не материален. Лицо, напротив, материально, оно может быть изображено. Определенную часть картинной плоскости может занять изображение фоновых деталей, которые тоже материальны. Но какую роль в равновесии композиционных компонентов может сыграть человеческий взгляд?

Кадр 43 показывает бурового мастера М. П. Каверочкина — одного из героев документального фильма «Повесть о нефтяниках Каспия», созданного режиссером Р. Карменом. Центр композиции — лицо Каверочкина — находится в левой части кадра. Чтобы уравновесить это смещение, в правой части помещена нефтяная вышка, стоящая над волнами. Каверочкин — морской нефтяник, фон объясняет это со всей яс-



Кадр 43

ностью. Перед его лицом, в направлении взгляда, оставлено свободное пространство. Это не случайное решение, автор учел психологию восприятия изображения. Взгляд героя выражает его интерес к какому-то объекту, и если перед лицом окажется рамка кадра, то линия общения человека с окружающей средой как бы «наткнется» на это препятствие и создаст ощущение дисгармонии.

Крупный план (кадр 44) объясняет принцип построения композиций такого типа. Портрет выглядит неуравновешенным, так как нарушено логическое обоснование компоновки изображения. Зрителю не ясно, в чем смысл правой части картинной плоскости, потому что она не несет никакой полезной информации и оправдать ее присутствие в поле зрения нечем. Так же необъяснимо, почему слева, почти вплотную к лицу, проходит граница кадра, которая воспринимается как известное препятствие и мешает как героине, так и зрителю. Сидя в просмотрном зале, человек понимает, что для действующих лиц пространство продолжается за рамками кадра. Но явная композиционная дисгармония все

равно не устраивает зрителя, так как он в известной мере отождествляет себя с киногероем и от появления перед лицом героя жесткого ограничения зритель испытывает неудобство психологического характера.

Этот принцип компоновки кадра аналогичен требованию оставить свободной часть картинной плоскости перед изображением объекта, передвигающегося в пространстве, образно говоря, чтобы дать ему определенный участок пространства «для движения». В данном случае свободное поле перед глазами киногероя — это пространство «для видения».

— Подождите, подождите, — мог прервать нас пещерный живописец. — Что это получается? Значит, направление взгляда есть один из элементов композиции?

— Именно так, — ответили бы мы. — Всегда и везде художники учитывали этот важный фактор. Иногда он определяет характер всего композиционного построения.

Кстати, так бывает не только на портретах, но и в многофигурных композициях, где действует целая толпа.

— Вспомним картину «Явление Христа народу», — мог предложить пещерный предок.

— Отличный пример, — согласились бы мы. — На этом полотне все мысли и взгляды действующих лиц стянуты к единой центральной фигуре.

— Но взгляды сами по себе ничего не решают, — мог запротестовать предок. — Важно то, что их объединяет. Уберите идущую фигуру, и что останется? Взгляды останутся, а картины не будет!



Кадр 44

— Да, — опять согласились бы мы. — У нас уже шел разговор о том, что картина наполнена ожиданием нравственного возрождения и, конечно, объяснить душевное состояние персонажей нельзя, не показав причину, вызвавшую эти взгляды.

— Но что же главное? Взгляды или центр? Линии внимания или то, куда они направлены? — мог растеряться предок.

— Пожалуй, так говорить не стоит, — сказали бы мы. — Определим их взаимодействие как причинно-следственную связь. Ведь причина общей реакции — появление Христа. Эмоциональное состояние людей, их взгляды — следствие этого появления.

Взгляд человека — это всегда реакция. Герой может откликнуться на какое-то действие, может думать о чем-то сокровенном, но в любом случае его взгляд вызван определенной причиной, и линия взгляда направлена на какой-то объект, связанный с происходящими событиями. Именно поэтому человеческий взгляд способен стать элементом композиции.

Взгляд — это в конечном итоге уже поступок. Но в отличие от проступка действия, результат которого, как правило, очевиден, взгляд героя позволяет толковать происходящее более широко, вынуждает зрителя домысливать результат, вовлекая его в активное восприятие изображения.

Лицо женщины (кадр 45) — центр открытой композиции. Человек, на которого устремлен ее взгляд, находится за пределами картинной плоскости. Дальнейшее развитие эпизода введет этого участника в поле нашего зрения, линия общения двух персонажей замкнется, соединив оба кадра в единый смысловой блок, и тогда кадр с сидящей женщиной получит полное истолкование. А по какому этому не случилось, зритель ожидает, что ему будут даны сведения о втором участнике диалога, и взгляд героини является своеобразной изобразительной интригой. Линия этого взгляда должна обрести свое завершение, потому что в нем проявился интерес, причину которого зрительно хочется узнать, чтобы полнее включиться в действие, происходящее на экране.

Фактически взгляд киногероя определяет не только композицию крупного плана, но и содержание



Кадр 45

следующего монтажного кадра. Совершенно очевидно, что кадр с сидящей женщиной «потребует», чтобы человек, беседующий с ней, смотрел справа налево, чтобы он был снят с нижней точки и чтобы его лицо компоновалось в масштабе, сходном с тем, в котором показана героиня, вступившая в диалог. ^

8 нашей речи немало образных формулировок, касающихся оценки взгляда как выражения человеческих чувств. «Глаза — зеркало души», «посмотрит — рублем подарит», «уничтожил его взглядом», овзгляд, который красноречивее слов». Это неудивительно, ученые говорят о том, что глаза — это «часть мозга, вынесенная наружу», и поэтому-то, взгляд может передать и мысль и чувство.

В этих поговорках уже заключена драматургия, так как они заявлены как реакция героя, обращенная к другим людям. Но может быть взгляд, не адресованный никому, обращенный «внутри себя», и от этого он не становится менее выразительным. Такой взгляд характерен не драматургией действия, а драматур-

Медынский «Компонуем кинокадр»

гией мысли, драматургией психологического состояния героя.

Пятьсот лет назад перед мольбертом итальянского живописца Бернардино ди Ветто ди Бьяджо стоял мальчик. Нежное детское лицо, а в глазах — сложный и таинственный момент узнавания жизни, готовность войти в мир взрослых людей. Еще нет осознания себя как личности, но есть предчувствие этого состояния. Жизнь только приоткрывалась этому итальянскому мальчугану, которому художник, названный потом Пинтуриккьо, подарил долгие столетия общения с людьми нашей планеты. Сколько времени писал его Пинтуриккьо? Этого никто не знает. Но нам ясно, что художник не был равнодушен к своей модели. Мы чувствуем неясность взрослого мастера к ребенку и тонкое понимание хрупкого духовного мира маленького человека...

А через пять столетий в городе Москве студент операторского факультета Всесоюзного государственного института кинематографии Саша Носовский взял фотокамеру «Зенит-Е» и снял свою племянницу Аленку. Он хотел сделать портрет по учебному курсу «Фотокомпозиция», и у него получилось... в сущности, то же самое, что и у Пинтуриккьо! В глазах девочки виден сложный и таинственный момент узнавания жизни, готовность войти в мир взрослых людей. И как мальчик, написанный пять веков назад, она еще не осознала себя, но в глазах — предчувствие... (кадр 46).

У людей есть вечные проблемы, и каждый взгляд, обращенный к зрителю, становится открытием, если в нем отражена духовная жизнь чело-

зображения



века. И не важно, каким способом художник остановил время и заглянул в душу своего героя — написал его красками на полотне, нарисовал на листе картона или зафиксировал на киноплёнку.

Взгляд киногероя может быть обращен не только на людей, окружающих его, он может быть направлен в кинозал и обращен к зрителю. История живописи знает этот прием, он называется коммуникабельностью портрета.

Документальный кинематограф пользуется им довольно широко. Обычно такая



Кадр 46

композиционная конструкция применяется при синхронных съемках, когда у героя берут интервью. В таких случаях вполне логично обращение киногероя к зрителю; минуя посредников (кадр 47). Как правило, лицо человека находится в центре картинной плоскости, и это вовсе не примитивное решение, а желание максимально приблизить героя к аудитории.

Этот принцип композиции знали мастера, писавшие в начале нашей эры удивительные портреты, найденные в египетском оазисе Фаюм.



Кадр 47

Написанные с натуры, они до сих пор общаются со зрителями, глядя глаза в глаза, и это новаторское завоевание фаюмских художников стало одним из определяющих признаков многих портретов грядущих веков.

Вряд ли кинематографисты заимствовали этот прием у живописи.



С. Е. Медынский «Компонуем кинокадр»

Вероятно, все было по-другому. Стремление сделать кинокадр похожим на реальную жизнь не могло не натолкнуть на такую игру взглядов. Ведь еще в финальном кадре фильма «Большое ограбление поезда» шериф направлял пистолет не на актеров, изображавших преступников, а на зрителей, сидящих перед экраном.

Кстати, в жанровых картинах живописцев участники действия, как правило, общались только друг с другом, и никто из них не «отвлекался», чтобы бросить взгляд на людей, стоящих перед картиной. В этом отношении абсолютно кинематографично смотрится полотно замечательного советского художника Е. Е. Моисеенко «Красные пришли», где один из бойцов на скаку «успевает» бросить взгляд на зрителей. Это делает композицию картины схожей с документальным кинокадром, когда кто-то из людей, за которыми панорамирует кинооператор, успевает на ходу взглянуть в объектив кинокамеры.

Обратить внимание на кинооператора или на что-то вызвавшее особый интерес могут не только люди, но и наши «меньшие братья» — животные (кадр 48). Такие кадры не оставляют равнодушными зрителей. И в сущности, они выражают реальные моменты общения живого существа с окружающим миром.

— Ну и что же? — мог спросить пещерный художник. — Вы хотите сказать, что мои мамонты должны были смотреть на вас?

— Во-первых, уважаемый коллега, — успокоили бы мы косматого пращура. — Во-вторых, каждый автор волен поступать как он хочет.

Масштаб изображения

49

А во-вторых, в маленьких глазках ваших героев, наверное, трудно было разобрать их выражение. Вот если бы они могли взглянуть на нас или с угрозой, или с недоверием, или с симпатией. Ведь вспомним: «глаза — зеркало души».

— Многого хотите, — мог бы возразить предок. — Это же не люди. У них не может быть «выражения лица»!

— Дорогой коллега, — сказали бы мы. — Взглянем на два кадра, сделанных в сходной ситуации...

Наверное, морж смотрит на окружающих так, как смотрел мамонт на наших предков (кадр 49, а). Они — и морж и мамонт — находятся на одном уровне звериного интеллекта, если так можно выразиться. Никакого «выражения лица»! Тут художник палеолита совершенно прав. При просмотре такого кадра источником зрительских эмоций будут прутья решетки. Композиция строится на смысловом значении переднего плана. Зритель видит решетку и жалеет зверя, который в неволе.

Кадр 49, б построен так же, как и предыдущий. Но первый кинооператор снял факт, а второй решил, что, показав факт, он добьется превращения его в образ.

— Подумаешь «образ»... — мог засомневаться пращур. — Две макаки в зоопарке.

— Не макаки, а шимпанзе, — возразили бы мы, — но дело не в этом. Тут вопрос принципиальный. Субъективность восприятия иногда мешает зрителю оценить авторский замысел и увидеть главное!

И мы сняли бы такой кадр: взяв крупно лапы, вцепившиеся в прутья



Кадр 48
Кадр 49



тъя клетки, мы при помощи объектива с переменным фокусным расстоянием медленно отъехали бы до общего плана, а потом тоже медленно наехали бы на крупный план правой обезьяны.

— Мы показали бы выражение, с которым она смотрит сквозь решетку, — сказали бы мы предку. — Виден подавленный протест. Жажда свободы, которая уже померкла. Ведь в ее взгляде, обращенном в пустоту, — подлинный трагизм. В нем призыв не творить жестокостей во обще!

— Действительно, сильный кадр, — согласился бы предок. — Образ. Символ. Я как представил себе, что сам сижу за этой решеткой!

— Да, дорогой коллега, — заключили бы мы. — Тут никак не скажешь «будто рублем подарила». Этот взгляд вызывает другие эмоции!

Только руки

«Руки и кисти во всех своих действиях должны обнаруживать того, кто движет ими, насколько это возможно; тот, кто обладает страстным суждением, проявляет душевные намерения во всех своих движениях». Так говорил Леонардо да Винчи.

Коснулись друг друга руками бог Саваоф и Адам с фрески «Сотворение мира» Микеланджело. Старик отец обнимает блудного сына, вернувшегося в родной дом, на картине Рембрандта. Простер руку Кузьма Минин, стоя рядом с князем Пожарским на Красной площади в Москве,



Скульптор Иван Мартос решил, что именно этот жест передаст величие духа русских людей, собравшихся дать отпор наступающему неприятелю. Взметнулась рука боярыни Морозовой на картине В. И. Сурикова...

«Делай фигуры с такими жеста ми, которые достаточно показывали бы то, что творится в душе фигуры, иначе твоё искусство не будет дое тойно похвалы», — писал Леонардо.

Жест боярыни Морозовой — это не просто взмах рукой. Это призыв лозунг, это целая речь, протестующая и призывающая. Ей откликнулась рука юродивого, сидящего на снегу и показывающего опальной боярыне двуперстие. Это не только жест человека, которому нечего терять и который никого не боится, — это выражение духовного порыва очень многих людей. Немало очевидцев этой сцены в глубине души именно так отвечают на призыв бунтовщицы, но их руки скованы страхом. Ведь рядом в толпе и торжествующая ухмылка попа, который, конечно» крестится тремя пальцами, и быстрые глаза доносчиков.

От руки Морозовой можно провес

ти прямую линию к руке юродивого. Эта линия — главный смысловой стержень композиции. Убрать одну из этих рук — погибнет яростный накал гениального суриковского творения!

«Персты рук твоих тонкостны, а очи твои молниеносны. Кидаешься ты на врагов, аки лев...» — это слова протопопа Аввакума о «неистой боярыне». Будто посмотрел он на картину Сурикова и написал эти строки. А на самом деле все, конечно, было наоборот: эти слова, читанные Суриковым, не могли не задеть душу художника.

На полотнах мастеров-живописцев жест каждого персонажа очевиден, и на них можно смотреть долго-долго. А на киноэкране жест мелькнул и исчез. Останется ли он в памяти зрителя?

Чтобы в кино жест «сыграл», его нужно разглядеть. А чтобы он был замечен, его необходимо выделить из общего действия, зафиксировать на нем внимание зрителя. В игровом кинематографе режиссер может заранее наметить внешний рисунок роли и определить вместе с кинооператором, как они снимут жестикулирующего актера. А как работать до к^мента листу, который во время съемки не знает, что в следующий момент сделает герой, какой будет его реплика и каким — жест. Надеяться на счастливую случайность?

Везет тому кинооператору, который умеет включить камеру во время острой, напряженной ситуации и ведет съемку, предчувствуя, что эмоции героя получат внешнее выражение. Руки «живут» в кадре, отражая те мысли и чувства, которые испытывает в данный момент говорящий

или слушающий собеседник. И по этому кинооператор, знающий принципы, по которым в данный момент строятся взаимоотношения героев, всегда имеет шанс уловить фазу их общения, сопровождаемую жестикуляцией. Искать жест нужно во внутреннем состоянии человека, на которого направлен объектив. Оператор, действующий по этому принципу, всегда заранее займет выгодную тонку и выберет нужный масштаб изображения.

Как любое действие, показанное на киноэкране, жестикуляция интересна и значима не только в момент ее осуществления. Наиболее емкими по смыслу и эмоциям оказываются кадры, в которых зафиксирована фаза, переходящая в жест. Она не только придает материалу жизненную достоверность, она мотивирует поведение героя. Серия кадров 50 показывает различные фазы предшествующего формированию движения. На двух начальных положениях видно, что мимика и жестикуляция едины в проявлении того душевного состояния, которое вылилось в жест. Если бы кинооператор включил камеру только на третьей,



Медынский «Компонуем кинокадр»**Кадр 50**

заключительной стадии, он, естественно, потерял бы начало и план был бы обеднен, несмотря на выразительное окончание действия. Внутренняя подготовка и развитие самого жеста — это материал, без которого показ героя теряет очень многое. Конечно, для того чтобы такие моменты попадали на пленку, кинооператор должен очень внимательно относиться к выбору объектов съемки и терпеливо наблюдать за ними.

Каждый жест всегда вызван определенной причиной, и поэтому его характер всегда специфичен. Он может быть сигналом горя и радости, удивления и негодования. Значимость жеста как выразительного средства заключается в том, что он является следствием внутренних психологических процессов, которые оканчиваются реакцией человека на происходящее событие. Поэтому жест лаконичен и отражает

те мысли и чувства, которые в данный момент испытывает герой.

Пожалуй, один из самых выразительных жестов, дающих психологическую характеристику героя, — движение руки банкира В. О. Гиршмана с портрета, сделанного В. А. Серовым. Пальцы, запущенные в жилетный карман, вот-вот вынут то ли ассигнацию, то ли визитную карточку, но что бы ни появилось из недр банкировского одеяния, будет передано собеседнику барственно-пренебрежительным мановением руки. Серов прекрасно связал начало жеста с выражением лица своего героя. И то и другое характеризует суть человека, для которого «голый чистоган» — основа всех взаимоотношений. Жест появился не по произволу автора, его внушила художнику модель! Это почувствовал и сам заказчик, выразивший желание, чтобы рисунок был переделан. Но Серов, по свидетельству его дочери, наотрез

Масштаб изображения

отказался что-либо менять: «Либо так, либо никак!»

Жест, схваченный в кадре 51, дает возможность выявить не только характер одного человека, как это произошло на серовском полотне, но и прокомментировать целое событие. Рука спортивного секунданта, сжатая в кулак, говорит о непримиримости противников, о необходимости «собрать в кулак» волю и настроиться на победу. При такой изобразительной трактовке перерыв между раундами вовсе не снизил накала, в котором идет бой.

Во время события любой жест может возникнуть совершенно неожиданно для кинооператора. Это вполне естественно при репортажной съемке. Опытный кинохроникер, встретившись с таким «подарком судьбы», всегда реагирует на него, стремясь получить максимум смысловой и эмоциональной изобразительной информации и понимая, что материал приобретает новое качество. Так, например, если у кинооператора, снимающего боксерское состязание, есть оптика с переменным фокусным расстоянием, то он может выделить жест секунданта при помощи «наезда», укрупнив этот жест. Такое изобразительное решение будет более ярким, чем длинный средний план с обоими участниками действия, показанными в одном масштабе. Кулак, показанный во весь кадр, превратится в образ всей спортивной схватки, какова бы ни была ее протяженность и каким бы ни был ее исход. «Наезд» на кулак — это авторское предложение оценить нацеленность на победу обоих участников: и боксера и его секунданта. Это выражение их духовной связи

**Кадр 51**

друг с другом, а кроме того, это еще и характеристика противника, победить которого можно только в упорном бою!

«Рука — верхняя конечность человека...» — так написано в Большой советской энциклопедии. Там сказано, что она — орган труда и ее развитие «обусловило качественную перестройку человеческого мозга». Связанная с самой разной деятельностью рука не могла не стать инструментом общения. Наши далекие предки использовали руку для передачи знаков, в которых «собеседник» каждый раз мог четко и недвусмысленно уловить информацию, которую вкладывал в свои жесты

другой человек. А когда появилась речь, жест не утратил своего значения и своей выразительности.

— У нас в пещере язык жестов был куда выразительнее языка слов, — несомненно, сказал бы косматый пращур. — А вообще-то тот, кто научится понимать и снимать на кинолентку красноречивые жесты, станет отличным кинооператором. Ведь в кинематографе все-таки главное не звук, а изображение!

Гребенки Евгения Онегина

Иногда кинооператор, сняв кадр, укрупняет какую-то часть скомпонованной композиции, выделяя таким образом изображение, которое помогает дальнейшему развитию мысли.

Речь идет о предметном мире, окружающем героя, и укрупнении вещей, на которые следует обратить внимание. Этот прием верно служит кинематографистам, да и не только им одним.

«Янтарь на трубках Цареграда.
Фарфор и бронза на столе, И,
чувств изнеженных отрада, Духи в
граненом хрустале; Гребенки,
пилочки стальные, Прямые
ножницы, кривые, И щетки
тридцати родов И для ногтей и для
зубов».

Что это за перечисление? А это предметы, которые «украшали кабинет философа в осьмнадцать лет» — Евгения Онегина. Для чего Александру Сергеевичу Пушкину понадобилось разглядывать комнату

своего героя, да еще заниматься перечислением всего, что он там увидел? Конечно, для того, чтобы читатели еще лучше поняли, что за человек Онегин. Ведь вещи, которые его окружают, — это круг его интересов, образ его жизни, составные части его психологического портрета. И наверняка, делая кинофильм о Евгении Онегине, режиссер и кинооператор не оставили бы без внимания эти строки. Все упомянутые детали были бы сняты и показаны на экране для дополнительной характеристики пушкинского героя.

А вот другие предметы, принадлежавшие героине поэмы «Строгая любовь», жившей по воле Ярослава Смелякова в двадцатые годы нашего столетия в молодой Советской России и не расстававшейся со своим портфельчиком из «свиногого лже крокодила»:

«В его отделеньях, жестоких и
темных,
хозяйка хранила немало добра:
любительский снимок курящейся
домны, потерявшийся оттиск
большого копра. ...Но не было там
ни бесстыжей

помады,
ни скромненькой ленты,
ни терпких духов, ни светлого
зеркальца — тихой

отрады
всех девушек новых и древних
веков.

Скорей бы ответили общему тону
портфель, как посумок

набив до полна,
полфунта гвоздей, да десяток
патронов,
да, кстати к тому, образец
чугуна».

Мы можем не ставить рядом и не сравнивать восемнадцатилетнего Онегина и его сверстницу — комсомолку Лизу. Чтобы узнать их отношение к жизни, выяснить круг их интересов, достаточно поглядеть на вещи, которые их окружают.

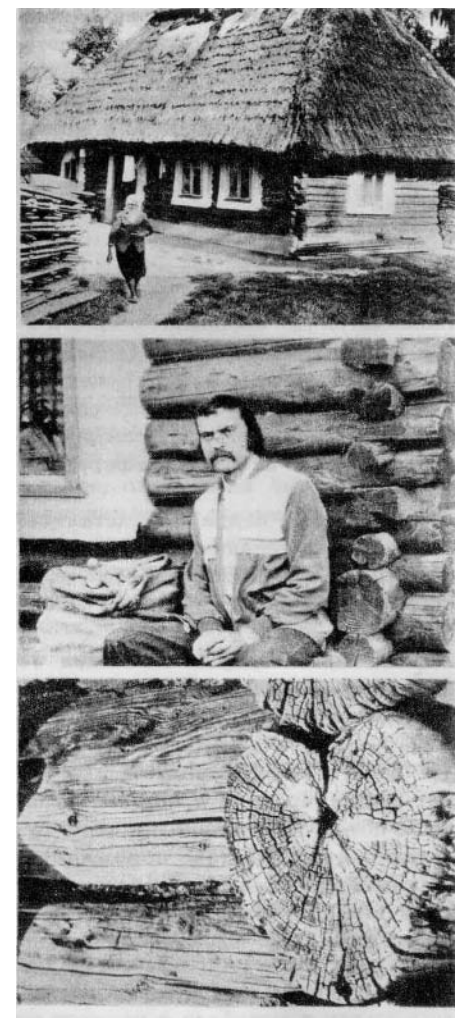
Деталь — это укрупнение предмета, показывая который кинооператор заостряет внимание зрителей на главной идее изобразительной информации. Деталь может характеризовать героя и выражать отвлеченное понятие, но она всегда материальный объект, связанный с человеком.

Триптих «Новеллы маминой хаты» (кадры 52) состоит из общего и среднего планов, подкрепленных деталью.

О чем говорят старые потрескавшиеся бревна, простоявшие, может быть, не одно столетие, пережившие несколько поколений? Чуткому зрителю, обладающему воображением, понимающему язык кино, торцы старых бревен расскажут не о крепости дерева, а прежде всего о тех людях, которые заботливо и умело клали сруб человеческого жилья и думали не только о себе, но и о своих детях, внуках и правнуках. И еще об извечной тяге человека к мирному ТРУДУ> спокойной жизни на своей земле!

Где искать изобразительный материал для детали? Он в той обстановке, которая окружает киногероев, в наборе предметов, которыми они пользуются, в жестах людей, совершающих какие-то действия.

Деталь — это не просто укрупнение масштаба. Основу для ее появления должен диктовать смысл, который ей придется. Детализация —



Кадр 52

это изобразительный акцент, выражающий мнение автора, причем деталь не просто дополняет круг сведений о событиях и людях, она является главным изобразительным комментарием, в котором сконцен-

С. Е. Медынский «Компонуем кинокадр»

трирована сущность происходящего действия, факта, явления. Поэтому кадр, где снята деталь, может быть гораздо выразительнее других масштабных единиц. Детали может быть подвластно то, что не под силу ни общему, ни среднему, ни крупному планам. Это объясняется тем, что кинооператор оставляет за рамками видеоскателя все, кроме одной конкретной информации, которая появляется как изобразительное толкование основной идеи. Показав характерную деталь, автор может выявить тончайшие причинно-следственные зависимости, дать емкий образ, близкий к кинометафоре, киносимволу.

Композиция кадра при детализации всегда предельно лаконична. На картинной плоскости остается только то, что выражает главную мысль эпизода.

Если взять содержание кадра 53 за основу эпизода, при съемке которого кинооператор захочет показать выразительную деталь, то как он будет действовать? Вероятно, он снимет общие, средние и крупные планы, а потом обратит внимание на букетик живых цветов, положенный на каменный обелиск, на боевые медали стоящей около обелиска женщины и на дату, выбитую на каменной плите.

Каждый режиссер тоже может использовать снятую деталь по-своему. Один начнет с нее весь эпизод. Другой, наоборот, закончит эпизод показом детали. Третий может включить укрупнение в середину монтажной фразы.

А что будет обозначать такой кадр? Тут двух толкований быть не мо-



Кадр 53

жет. Снятая деталь скажет о скорби по погибшим, о памяти.

Случайное укрупнение масштаба, не выражающее никакой мысли, лишь отвлекает внимание зрителя, и таких ошибок следует избегать. Важно, чтобы, выбирая деталь, кинооператор отдавал себе отчет, что он укрупняет не предмет, а смысл, подчеркивает эмоцию, создает образ.

Художник палеолита не укрупнил ни одной детали. Это понятно, он стоял у истоков изобразительного искусства. Если бы он обладал нашим опытом и имел в руках кинокамеру, то он, конечно, обратил бы внимание на живописные детали, которые его окружали. Можно пред-

Масштаб изображения

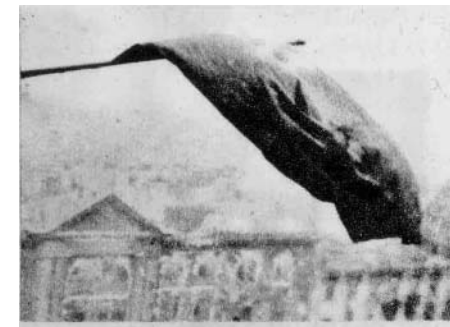
ставить, как эффектно выглядела бы после общего плана лесотундры панорама, которая начиналась бы с волосатой ручищи, держащей копье, а потом шла бы по древку копья и оканчивалась на каменном наконечнике, привязанном звериными жилами. Оружие наших предков...

О чем сказала бы эта деталь? Внешне — о технологии охоты. А по сути — о времени, в котором живут действующие на экране люди, об их отваге и неукротимой энергии.

А вот другое время и другое оружие: герой фильма «Проверка на дорогах» бывший сержант Советской Армии Лазарев расстрелял все ленты, обороняясь от фашистов. Задание партизан выполнено. Лазареву остается одно — уходить. Он бросает на снег ставший ненужным немецкий пулемет. Снег под ним мгновенно подтаивает и над стволом вскидывается облачко пара. Эта деталь говорит не только о том, что кожух пулемета раскалился. Главное впечатление от кадра — вот каким жарким был бой, во время которого Лазарев один бился против целой воинской части гитлеровцев.

Потом на экране появляется другая деталь — крупно, во весь кадр, медные трубы. Камера отъезжает. По улицам немецкого городка, вывесившего белые флаги, едет маленький грузовик с оркестром и идут колонны советских солдат.

Жерла труб на экране — это Победа, которая уже близка и в достижение которой вложил свою долю — свою жизнь — и бывший сержант Лазарев, искупивший свою вину перед Родиной.



Кадр 54

И не стоит упрекать пещерного художника в том, что он не смог изобразить ни одной детали. Чтобы увидеть ее, он должен был научиться анализировать жизненные процессы и явления, видеть зависимости между целым и его частями, понимать, что такое переносное значение факта, слова, предмета.

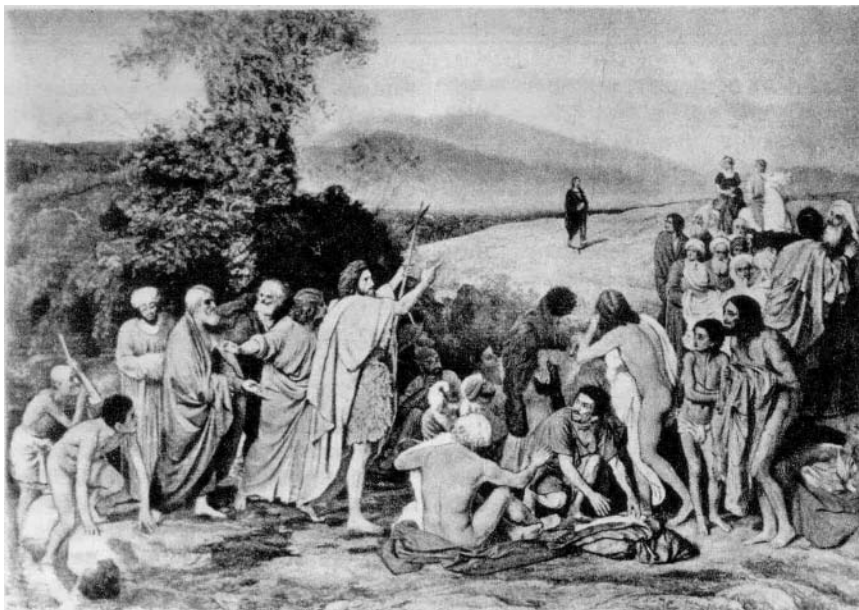
— А кстати, что такое «переносное значение»? — мог спросить художник палеолита.

— Видишь кадр 54? — ответили бы мы вопросом на вопрос. — Что! на нем изображено?

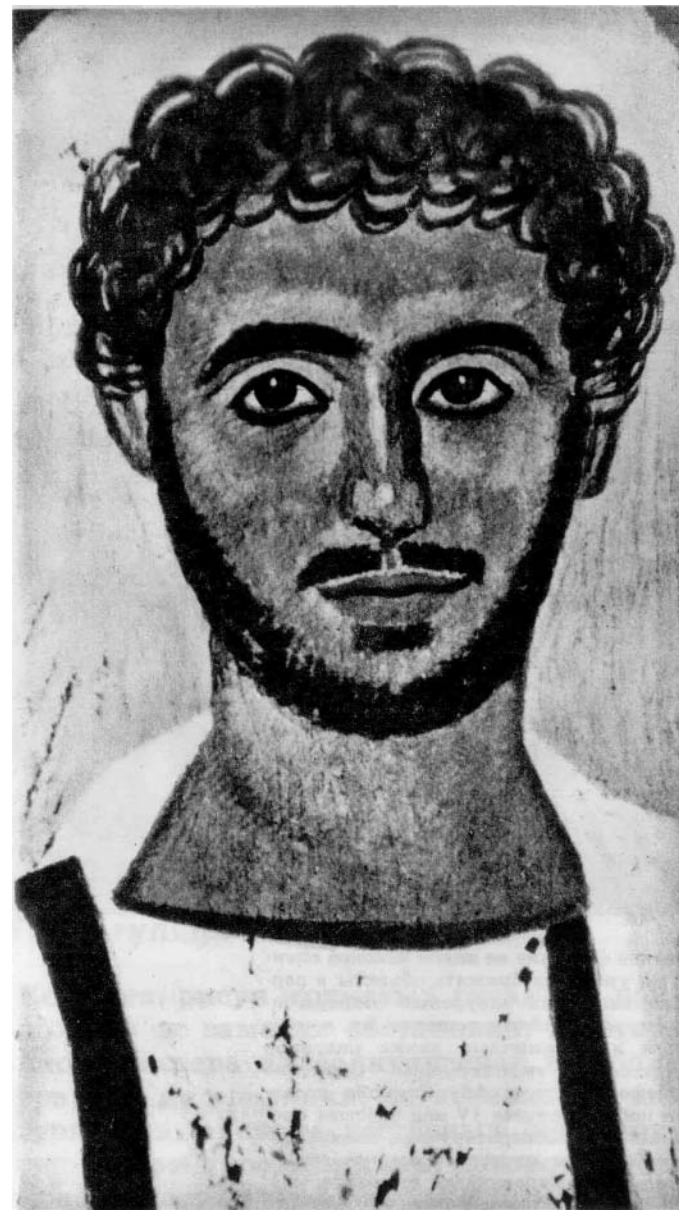
— Палка, а на ней кусок материи, — сказал бы предок.

Он был бы совершенно прав. Он видел именно это. Он не мог мыслить абстрактно и не мог понять, что это флаг, не мог связать появление флага с теми боями, которые недавно гремели в разбитом и опаленном войной городе, и не мог бы уяснить себе, что флаг над городом — результат воинского подвига.

— Нет, это не кусок материи, — сказали бы мы. — Это образ Победы...



А. А. Иванов. Явление Христа народу
 На полотне художника создана целая система взглядов, которые выражают сложнейшую гамму человеческих переживаний, — от уверенности и надежды до сомнений и отрицания. И все они прямо или косвенно обращены к сюжетно-композиционному центру — к маленькой фигуре, идущей навстречу собравшимся людям...



Художник может «заставить» своих героев взглянуть в глаза зрителю, и тогда между портретом и человеком, стоящим перед изображением, установится кон-

такт, как это происходит с фаюмскими портретами, написанными неизвестными древнеегипетскими мастерами почти две тысячи лет назад...



Древние египтяне не знали законов оптики, не умели изображать объекты в перспективных или ракурсных сокращениях, но масштабные решения их композиций и динамичные линии рисунков удивительно выразительны. Один из рельефов в храме Абу Симбела посвящен победе Рамзеса IV над войском про тивника. Кинооператору при съемке подобной сцены пришлось бы применить метод комбинированных съемок и еще латать двойную экспозицию — сначала снять актера, играющего роль фараона, а потом, в уменьшенном масштабе — массовку, изображающую поверженных врагов.

ПРОСТРАНСТВО



ВОКРУГ ГЕРОЯ

Где гуляли мамонты!

Когда-то, рисуя мохнатых гигантов, первобытный художник не замечал обстановки, в которой они находились. Мастера палеолитической живописи нигде не изобразили ни травинки, ни деревца, ни далекой линии горизонта* «Герои» пещерных рисунков никак не связаны с тем пространством, которое их окружало. Этого пространства просто нет. Есть нейтральный фон, на котором размещены фигуры животных.

С. Е- Медынский ; -Ко*.

Эта особенность первых произведений изобразительного искусства говорит о том, что задача показать среду обитания героя не так проста. Ведь первобытный живописец блестяще нарисовал самых разных зверей. Значит, он умел наблюдать и изображать увиденное. Но понять, как взаимодействуют основной персонаж и среда, в которой этот персонаж существует, он не смог.

— Вы очень много захотели, — сказал бы, услышав этот упрек, наш косматый предок. — Я ведь все-таки начинающий художник. И вполне понятно, что я начал с самого главного. А среда — это ведь вопрос второстепенный.

Изображая пространство, где действует герой, мы называем его по-разному: среда, окружающая обстановка, рабочее пространство, фон, на котором происходит действие. Но независимо от терминов это неотъемлемая часть характеристики киногероя, без которой иногда трудно уяснить его роль. Бывает так, что без подробного и выразительного показа среды исчезает мотивировка поступков человека, и невозможно всесторонне оценить его как личность. Так, например, если альпиниста, геолога или рыбака изолировать от обстановки, в которой они действуют, то, несомненно, исчезнет образ, который хотят создать авторы.

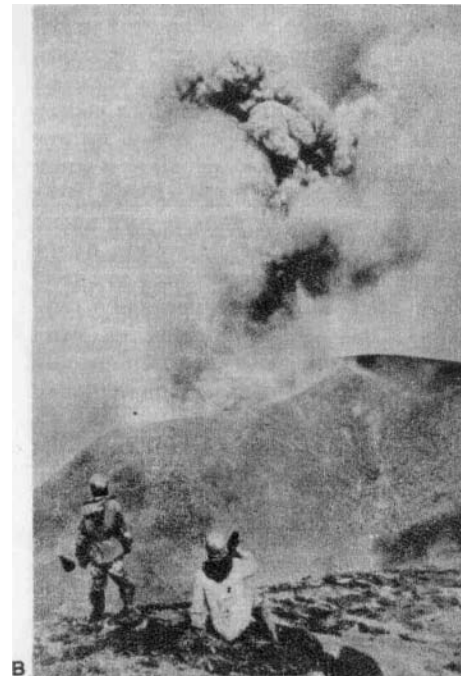
Самый простой способ передать взаимозависимость героя и среды — это показать человека в окружающей его обстановке. Как правило, эту задачу выполняет общий план с действующим героем. Такое изобразительное решение неопровержимо доказывает их связь. Бели среду и людей снимают отдельно и потом на



монтажном столе соединяют снятые планы склейкой, то ощущения органического единства не возникает. Применение такого приема в принципе возможно, но его результат не всегда убедителен.

Кадр 55, а показывает среду, кадр 55, б — киногероя — человека с кинокамерой. Соединенные вместе, они дадут картину взаимосвязи человека и среды, так как приметы ландшафта видны на крупном плане героя. Но гораздо убедительнее был бы кадр 55, в, который покажет и героев и окружающее их пространство в одной композиции. Для этого достаточно снять вертикальную панораму, явчав ее с вершины вулкана и закончив фигурами людей на фоне пейзажа.

Пространство, окружающее героя



Кадр 55

Масштаб человеческих фигур в подобных композициях может быть любым. Единственное условие для получения успешного результата — герои должны быть хорошо различимы на самом общем плане. Обычно это достигается тем, что люди не стоят на месте, а передвигаются — движущееся пятно легче заметить на неподвижном фоне.

Естественно, приведенный набор кадров — это схема. В каждом конкретном случае кинооператор может найти свое решение. Но из четырех композиций (см. кадры 55) каждая несет свою долю информации о среде и каждая необходима, так как только все вместе они могут дать модель события, близкую к действительности.

Как и где искать материал, характеризующий среду, в которой находятся киногерои?

Какую долю этот материал должен занимать в сюжете?

Какими съемочными приемами подчеркнуть специфические признаки обстановки?

Все это вопросы, на которые с первого взгляда ответить сложно. Между тем ответы на них можно полу-

Сняв кадр, где герои и пространство, в котором им придется действовать, объединены, кинооператор может думать о любых дополнениях заявленной темы. В частности, для более яркого показа среды и человека, находящегося в специфических условиях, можно было бы снять вулканологов на самом общем плане, где люди занимали бы мизерную часть картинной плоскости (кадр 55, г).

Такое композиционное построение гарантирует эффект, обратно пропорциональный тому соотношению, которое зритель видит в кадре: чем меньше фигурки героев, тем убедительнее будет образ человека, действующего наперекор обстоятельствам.

чить» если взглянуть на окружающее пространство глазами действующих лиц, исходить из их интересов и характеров. Такая позиция кинооператора во многом гарантирует ему правильность изобразительного решения.

Конечно, все зависит от конкретной задачи, но в любом случае самой убедительной композицией, объединяющей героя и среду, будет план, где они присутствуют вместе. Это могут быть общеплановые и среднеплановые построения, в которых люди действуют на фоне среды. Это может быть панорама с героя на окружающее его пространство или, наоборот, панорамирование с участка этого пространства на героя. Это может быть и показ среды «субъективной камерой» с точки зрения героя. Такой прием интересен тем, что в нем создается иллюзия личного восприятия окружающей среды героем фильма.

Пространство, окружающее действующих лиц, всегда имеет свои опознавательные признаки. Обычно в нем находятся предметы, с которыми взаимодействует герой, которые оказывают то или иное влияние на его поведение и настроение, а иногда являются результатом его действий. Появляясь на экране, окружающая обстановка дает дополнительные штрихи к образу героя. Этим приемом до кинематографа широко пользовалась литература. Авторы описывали среду, в которой действуют персонажи, а читатель буквально «видел» пейзажи и интерьеры.

«...В гостиной стояла прекрасная мебель, обтянутая щегольской шелковой материей, которая, верно, стоила весьма недешево; но на два крес-

ла ее не достало, и кресла стояли обтянуты просто рогожею; впрочем, хозяин в продолжение нескольких лет всякий раз предостерегал своего гостя словами: «Не садитесь на эти кресла, они еще не готовы». В иной комнате и вовсе не было мебели, хотя и было говорено в первые дни после женитьбы: «Душенька, нужно будет завтра похлопотать, чтобы в эту комнату хоть на время поставить мебель». Вечеру подавался на стол очень щегольской подсвечник из темной бронзы с тремя античными грациями, с перламутным щегольским щитом, и рядом с ним ставился какой-то просто медный инвалид, хромой, свернувшийся на сторону и весь в зале, хотя этого не замечал ни хозяин, ни хозяйка, ни слуги».

Такой интерьер рисует читателю Н. В. Гоголь, рассказывая о визите Чичикова к помещику Манилову. Но вот герой 4Мертвых душ» едет дальше:

«...В углу гостиной стояло пузатое ореховое бюро на пренелепых четырех ногах, совершенный медведь. Стол, кресла, стулья — все было самого тяжелого и беспокойного свойства, — словом, каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: «И я тоже Собакевич!»

От Собакевича Павел Иванович Чичиков отправляется дальше:

«...Из сеней он попал в комнату, тоже темную, чуть-чуть озаренную светом, выходившим из-под щели, находившейся внизу двери. Отворивши эту дверь, он наконец очутился в свету и был поражен представшим беспорядком. Казалось, как будто в доме происходило мытье полов и сюда на время нагромодили всю мебель. На одном столе стоял даже

сломанный стул, и рядом с ним часы с остановившимся маятником».

Так началась встреча Чичикова с Плюшкиным. Что это — рассказы о комнатах и мебели? Нет, это рассказы о хозяевах этих комнат, об их вкусах, привычках, об образе их жизни.

Теория литературы знает этот прием давным-давно и называет его «ретардация» — от латинского слова «retardatio», — что значит запозывание, замедление. Действительно, включение текста, отвлекающего читателя от прямого развития фабулы, казалось бы, нарушает стройность всего произведения. Но на самом деле такие отступления являются смысловым дополнением и по-своему объясняют характер героев.

То же происходит и в кинематографе. Кинооператор, который внимательно анализирует связи своего героя с окружающей средой, всегда находит возможность показать пейзаж или интерьер для более полной характеристики действующих лиц кинофильма.

Кадр 56 — уже знакомый нам портрет сталевара. Если кинооператор ограничится такими планами и не подумает о показе обстановки, в которой трудятся металлурги (кадры 56, б, в), то образ главного героя будет обеднен, как бы интересна и значительна ни оказалась основная часть материала.

Показать среду на общем плане несложно. Но, сделав это, кинооператор должен следить, чтобы опознавательные признаки среды включались в композиции средних и крупных планов, из которых состоит эпизод. Потеря этих признаков мо-



Кадр 56

жет нарушить органическое единство материала.

Кадр 57, а — пример неточного решения, которое привело к тому, что ощущение воздушной среды, находящейся под ногами парашюти-

та, исчезло и план в значительной степени утратил эмоциональный характер. Бели бы кинооператор показал в нижней части композиции далекий горизонт, то на экране появились бы пространственные ориентиры, стало бы ясно, на какой высоте находится вертолет и при тех же самых изобразительных компонентах кадр приобрел иную эмоциональную окраску. В данном варианте он не выразил главного — на картинной плоскости исчезло противопоставление героя окружающей его среде. Кадр 57, б, напротив, выявляет это противоборство в полной мере. План с таким операторским решением войдет в любой эпизод об альпинистах, не снижая, а, наоборот, увеличивая эмоциональное напряжение на экране.

На рис. 9 показаны варианты различного отношения к работе над фоном. В первом случае все композиционные построения выполнены в едином изобразительном ключе. На переднем и крупном планах видны те элементы среды, которые заявлены на общем плане. Такой материал легко монтируется, и все кадры отвечают единому замыслу.

Во втором случае кинооператор явно следил за поведением главных действующих лиц и не обращал внимания на то, что происходило на фоне. В итоге фон средних и крупных планов лишен элементов динамики, что затруднит их монтаж с общими планами. В этом материале ощущение единства среды может не состояться.

Кроме визуальной характеристики среды общие планы являются поводом для звукового оформления эпизода реальными шумами, так как на



Кадр 57

них обычно виден источник звука. Съёмочной группе рекомендуется всегда иметь шумовую фонограмму, записанную непосредственно на съёмочной площадке. Кино — искусство оптико-фоническое, и следует заботиться о том, чтобы такая фонограмма записывалась на съёмке. Это важный фактор, помогающий зрителям представить себе ощущения, которые вызывает у героев окружающая среда.

— Так что? Я должен был не только рисовать мамонтов, но и записывать звук? — мог возмутиться предок. — Но я же не специалист.

— Нет, коллега. В этом плане у нас нет претензий, — сказали бы мы. — Даже у нас, к сожалению, это



Рис. 9

умеет делать не каждый оператор-документалист. А жаль. Иногда реальные шумы способны выявить специфику обстановки, в которой действует человек, так, как не сможет никакое музыкальное сопровождение.

— Даже рок-музыка? — спросил бы предок, если бы слышал то, что часто звучит сегодня.

— Даже рок.

— А если бы к тем кадрам, где льется сталь, дать фонограмму «хэви метал» — тяжелого металла? — снова спросил бы предок.

— Кто его знает, надо попробовать, — сказали бы мы. — Может быть, это интересное решение. Теория, как известно, проверяется практикой.

Живая трава

Картины окружающей нас природы — самая главная тема искусства после изображения человека. Обратившись к съёмке натуральных

планов, кинематографисты не открыли ничего нового. Еще в эпоху неолита на рисунках стали появляться элементы, обозначающие приметы окружающей среды. А искусство Древнего Крита и Древнего Египта за тысячи лет до нас изображало людей, работающих на хлебном поле, плывущих по реке, собирающих виноград. Нейтральный фон первобытных рисунков стал уступать место изображению действительности, которую мастер видел в реальной жизни. Безвестный египтянин нарисовал дикую кошку, которая выглянула из густых зарослей. На другом египетском рельефе вдоль берега реки протянулись камыши и над ними взлетели утки... Художники увидели, что человека и животных окружает природная среда, и научились передавать свои впечатления. А потом показ природы стал самостоятельным жанром изобразительного искусства, который получил название «пейзаж» (от французского слова «paysage» — местность, страна). Все, к чему художники шли долгими и мучительными путями твор-

ческие поисков, в кино делается очень просто. Компонировка объектов в единую структуру, передача линейной и тональной перспектив, колористическое решение — все это появляется в кадровом окошечке камеры благодаря техническим возможностям оптики, применению двучувствительной пленки, и картину природы можно получить простым нажатием пусковой кнопки камеры. Но кинопейзаж при творческом решении — не пассивная копия натуры, а один из компонентов, определяющих драматургию фильма, и всегда в той или иной степени связанный с судьбами героев.

Эта роль пейзажного плана пришла в кинематограф не только из живописи. На полотнах художников природа является в непосредственном, сиюминутном единстве с человеком, находящимся внутри композиции, а это не та связь, которая способна глубоко и разносторонне влиять на образ героя. Литература в этом смысле более «кинематографична». Писатель владеет искусством монтажа, и пейзаж, описанный автором, может развиваться во времени, меняться от эпизода к эпизоду, характеризовать не только конкретные условия, но и самые глубокие мысли и чувства действующих лиц.

«...Плыли,плыли в синей омутной глубине вспененные ветром облака. Струилось марево над волнистой кромкой горизонта. Кони шли шагом. Прохор дремал, покачиваясь в седле. Григорий,, стиснув зубы, часто оглядывался. Сначала он видел зеленые купы верб, серебряную, прихотливо извивающуюся ленту Дона, медленно взмахивающие крылья ветряка. Потом шлях отошел на юг.

Скрылись за вытоптанными хлебами займище, Дон, ветряк... Григорий насвистывал что-то, упорно смотрел на золотисто-рыжую шею коня, покрытую мелким бисером пота, и уже не поворачивался в седле... Черт с ней, с войной!.. И — в конце концов — не все ли равно, где кинет его на землю вражеская пуля? — думал он».

На всем протяжении романа М. Шолохова «Тихий Дон» пейзаж не просто среда, где происходит действие. Спокойная, величественная природа — укор людям, которые убивают друг друга, поливая эту землю кровью.

«...Удрученный воспоминаниями, Григорий прилег на траву неподалеку от этого маленького дорожного сердцу кладбища и долго глядел на величаво распростертое над ним голубое небо. Где-то там, в вышних беспредельных просторах, гуляли ветры,плыли осянные солнцем холодные облака, а на земле... все так же яростно кипела жизнь: в степи, зеленым разливом подступившей к самому саду, в зарослях дикой конопки возле прясел старого гумна неумолчно звучала гремучая дробь перепелиного боя, свистели суслики, жужжали шмели, шелестела обласканная ветром трава, пели в струистом мареве жаворонки и, утверждая в природе человеческое величие, где-то далеко-далеко по суходолу настойчиво, злобно и глухо стучал пулемет».

И кинооператор и звукооператор получили бы из этой литературной основы точные ориентиры для перевода отрывка в звуко-зрительную структуру фильма, и это объясняется тем, что литература может воз-

действовать на читателя» исходя из принципов, свойственных кинематографу. Кинопейзаж развивается во времени, он соединяется с любым изобразительным материалом по законам монтажа, и поэтому его возможности неизмеримо шире, чем это доступно пейзажу станковой живописи.

Роль кинопейзажа как изобразительной характеристики судьбы героя иногда очевидна, иногда завуалирована, но именно она определяет своеобразие натуральных планов и необходимость их появления в сюжетной ткани фильма. Смысловая нагрузка пейзажного плана при этом может быть различной:

1) пейзаж выступает как среда, в которой действуют персонажи фильма;

2) пейзаж выступает как элемент эмоциональной окраски происходящих событий;

3) пейзаж выступает как самостоятельный образ, выражающий отвлеченные понятия, приобретая тем самым очень важную роль в развитии фильма и иногда превращаясь в символ.

Если речь идет о пейзаже как о среде, то изобразительные параметры натуральных планов задаются обстановкой, в которой находятся герои во время кино съемки.

Характер освещения, погодные условия — все это отражается на пленке, и пейзаж в таких случаях не является объектом пристального внимания героев и автора. Это просто фон, на котором развивается действие. Для успешного выполнения задачи достаточно грамотного использования световых условий. В пасмурную погоду это не составляет

особенного труда, а при солнечном свете нужно всего лишь стараться, чтобы пейзаж не освещался прямыми лучами, падающими из-за камеры. Лобовое освещение, когда тени уходят за объект, делает изображение плоским, невыразительным, формы и фактуры при этом не могут быть выявлены, объемы теряются. В итоге природа теряет свои характерные признаки.

Но возможен и другой принцип изобразительного решения, когда силы природы как бы участвуют в действии, комментируют происходящие события, откликаются на мысли и чувства героев. Такой натурный ряд выполняет роль своеобразного эпитета. Признак, выраженный пейзажем-эпитетом, как и в литературном произведении, обогащает образ героя в смысловом и эмоциональном отношении.

...Только что Наталия, измученная изменами Григория, просила у бога, чтобы он наказал неверного мужа смертью,

«Черная клубящаяся туча ползла с востока. Глухо грохотал гром. Пронизывая круглые облачные вершины, извиваясь, скользила по небу жгуче-белая молния. Ветер клонил на запад ропчущие травы, нес со шляха горькую пыль, почти до самой земли пригнал отягощенные семечками шляпки подсолнухов... Несколько секунд Ильинична с суверенным ужасом смотрела на сноху. На фоне вставшей в полнеба грозовой тучи она казалась ей незнакомой и страшной...

— Господи, покарай его! Господи, накажи! — выкрикивала Наталья, устремив обезумевшие глаза туда, где величаво и дико громоздились

тучи, вздыбленные вихрем, озаряемые слепящими вспышками молний».

В фильме режиссера С. Герасимова и оператора В. Раппопорта актриса З. Кириенко, игравшая роль Натальи, произносит все эти слова, стоя на крутом берегу Дона и глядя в черное грозное небо. Если представить себе эту же сцену при ярком солнце, на фоне пушистых белых облаков, то станет ясно, что спокойный пейзаж уничтожил бы весь драматизм эпизода.

Общение человека с таинственными силами природы не такой уж редкий момент в киноискусстве. Эпизод, где мать молит о том, чтобы от ее сына — солдата Великой Отечественной — судьба отвела «руку смерти», есть в фильме «Повесть пламенных лет» (режиссер Л. Довженко, оператор А. Темерин). Широкоформатная пленка позволила компоновать кадр так, что пейзаж выглядит особенно выразительно. И как во время монолога Натальи, тональность окружающего героиню пространства подчеркивает трагизм ситуации (кадр 58). Совершенно очевидно, что съемка в ясный солнечный день не дала бы таких результатов. Сцена утратила бы свое эмоциональное звучание.

Так решен кадр, где пейзаж является средой, окружающей героиню фильма.

Пейзаж, используемый в качестве эпитета, имеет беспредельные возможности соотносить характер натуры с внутренним состоянием человека, с его мыслями, настроением и ощущениями. Пейзажные планы могут быть спокойными и хмурыми, струящимися радостью и таящими

в себе угрозу, выражающими умиротворение и бурный протест. Их эмоциональный характер зависит не только от предметного содержания. Световые и атмосферные условия, состояние неба — вот главные факторы, способные полярно изменить настроенческий мотив одного и того же ландшафта. Это свойство пейзажа подробно разработано теорией живописи, которая ввела термин «пейзаж настроения». Мастера разных эпох и различных школ, обращаясь к натуре, стремились не к фактографическому правдоподобию, а к тому, чтобы передать зрителю свои ощущения от встречи с реальной действительностью. Понять настроенческое влияние пейзажа можно, вспомнив полотна И. И. Левитана, сочетающие тончайшую передачу различных состояний природы с их психологическим толкованием.

Нет таких моментов в развитии и столкновении человеческих чувств и характеров, которые нельзя было бы соотносить с явлениями природной жизни. Причем вовсе не следует понимать это как прямую иллюстрацию. Совсем не обязательно, чтобы драматические события обязательно сопровождались пейзажами с подчеркнутой экспрессией. Иногда, наоборот, величавый покой природы подчеркивает неустроенность и трагизм людских судеб.

Кинооператор, снимающий пейзаж, не может придать натуре желаемые черты, но в его власти найти местность с выразительными элементами, подождать, когда настанут соответствующие световые и атмосферные условия, и получить не фоторегистрацию конкретного уголка природы, а изобразительный довод,



Кадр 58

который поможет сформировать образ героя.

Коррекцию натурных условий можно выполнить, применив светофильтры, варьирующие оптический, цвето- и светотональный характер изображения, а также изменив частоту кадров, что придаст реальным скоростям объектов любые динамические показатели.

Так, например, кинооператор может «заставить» облака быстрее передвигаться по небу, а волнуемое море, наоборот, катить волны медленно и величественно, создавая ту эмоциональную картину, которую он считает нужной.

Иногда кинооператор сознательно* но искажает свойства натуры. Такая трактовка окружающего мира тоже возможна, но она дает желаемые результаты, если автор стремится сказать о том, что, по его мнению, скрывается за зрительным образом и обогатится его.

«...Я научу вас мечтать!» — говорит босоногим ребятишкам молодая

девушка, приехавшая в глухую сибирскую деревню.

Создатели фильма «Сельская учительница» режиссер М. Донской и оператор С. Урусовский показывают после этой фразы серию пейзажей, ни один из которых не похож на обычную природу. Солнце снято кинообъективом с фокусным расстоянием 1000 мм и занимает почти весь экран. Яркая радуга тянется над самыми головами ребят. Сказочно-серебристая листва деревьев, снятых на инфрапленке... На экране возникает удивительный прекрасный мир, не виденный зрителями прежде, и тем не менее созданный на реальной основе. Он найден оператором-художником, который творил его, основываясь на чувствах героини, раскрывающей перед своими учениками великое таинство жизни.

Любой уход от нормы правомерен, и даже откровенное искажение реальной основы не воспримется отрицательно, если такое творческое решение мотивировано.

Может ли быть солнце черным? Первое, что приходит в голову, — нет, не может. Но такое солнце увидел Григорий Мелехов после того, как похоронил Аксинью.

«...Теперь ему незачем было торопиться. Все было кончено.

В дымной мгле суховея вставало над яром солнце. Лучи его серебрили густую седину на непокрытой голове Григория, скользили по бледному и страшному в своей неподвижности лицу. Словно пробудившись от тяжкого сна, он поднял голову и увидел над собой черное небо и ослепительно сияющий черный диск солнца».

Рухнуло все, что казалось незбылемым, изменился мир, в котором, потеряв все самое дорогое, остается герой, — вот что говорит читателю эта неожиданная картина.

Если литература может позволить себе такое образное решение, то почему этого не может позволить себе кинематограф?

Третий вариант пейзажного плана — это пейзаж-символ. Такой кадр включается в контекст фильма не по принципу единства действия, времени и места. Это изобразительный троп, абсолютно самостоятельный по форме, который призван выразить определенное понятие, дать образ, раскрывающий сущность какого-либо явления, показать сложный жизненный факт в одном натурном плане.

В фильме «Чистое небо» режиссера Г. Чухрая и кинооператора С. Полюнова снята длинная панорама вдоль горизонта, которая начинается мрачным пейзажем с нависшим гнетущим небом. По мере движения камеры над горизонтом возникает

просвет, он все ширится и ширится, небо становится выше, чище, и пейзаж превращается в светлый, прозрачный и радостный. Этот план — символ того обновления в нашем обществе, которое пришло после XX съезда КПСС и круто изменило судьбу героя.

Переносное значение кинопейзажа родилось под явным влиянием литературного тропа. Этот прием был известен поэтам и писателям с древних времен. Живописец всегда мог изобразить фактическую сторону события, мог сделать свое творение эмоциональным и довести его до высокой степени обобщения, но придать ему тот уровень образности, к которому приходила литература, художник-живописец был не в состоянии.

Безвестный Автор «Слова о полку Иго реве» так писал о поражениях русских дружин:



«...Тут кровавого вина не достало;
тут пир покончали храбрые

Русичи:

сватов напоили, а сами
полегли за землю Русскую.
Никнет трава от жалости, а
дерево с тоской к земле

приклонилось ».

Сумерки, багровая луна на мглистом небе. Тишина окутала степной простор, где кипела трехдневная сеча русичей с половцами «на реке Каяле у Дону Великого». Реквием павшим героям создал замечательный русский художник Виктор Михайлович Васнецов в 1860 году, написав свою картину «После побоища Игоря Святославича с половцами». Представим себе, что эта картина — кадр, снятый кинооператором. Что можно поставить в монтажный ряд после этого общего плана? Можно снять укрупнения, детали. Рука мертвого воина, сжимающая лук. Оперение стрелы, торчащей из гру-

ди молодого княжича. Венок живых трогательных цветов, окруживших голову павшего витязя... Конечно, такие планы могут встать рядом, и они выразят отношение художника-кинематографиста к тем, кто пал в грозной битве. Но можно сделать и так, как это сделал автор гениального литературного памятника Древней Руси, решивший выразить свою скорбь символическим пейзажем:

«...Никнет трава от жалости, а
дерево с тоской к земле

приклонилось ».

Чтобы выразить это, нужно найти и снять пейзаж, который на экране выглядел бы не обычным ландшафтом, а величественным образом, символом. Кинооператор, выбирая натуру, должен подумать о том, в какое время дня и при каких атмосферных условиях она будет выглядеть так, что зритель почувствует — скорбит вся Русская земля. Скорбит Природа!..

— А ведь это я придумал все эти живые пейзажи, чувствующую траву, угрожающие тучи, — мог бы с полным правом сказать косматый пращур. — Ведь это мы верили в духов, которые управляют всеми предметами и явлениями. Нам казалось, что элементы природы живут своей жизнью, все видят, все слышат и реагируют на окружающее. Вы слышали про такое?

— Конечно, слышали, — ответили бы мы. — Это система верований, возникшая еще при первобытнообщинном строе, на средней ступени дикости, и называется она — анимизм.

— Правильно, — подтвердил бы пращур. — А вам не стыдно пользо-

С. Е. Медынский «Компонуем кинокадр»

ваться нашей системой? Придумали бы что-нибудь свое!

— Нет, нам ничуть не стыдно, — сказали бы мы. — Ведь у нас никто не наделяет природу сознанием. Мы используем различные признаки пейзажа, перенося на них значения человеческих действий, эмоций. Та-

кой прием усиливает влияние кадра на аудиторию. Это одна из форм организации зрительного ряда. Пейзаж у нас — образ, и он помогает нам сформировать образ героя. Но это стало возможным только тогда, когда человек научился мыслить абстрактно...



Мейндерт Хоббем. Аллея в Мидделхарнсе

Живописный пейзаж воспроизводит реальную или воображаемую картину природы. Голландский мастер три столетия назад написал «Аллею в Мидделхарнсе» — симметричный ряд деревьев, от которых веет тишиной и покоем. Композиция картины вполне кинематографична, и легко представить себе людей, уходящих по этой дороге вдаль.

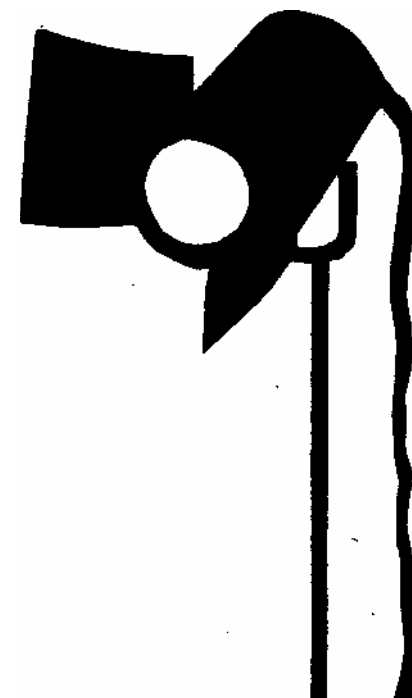


В. М. Васнецов. Иван-царевич на сером волке

Русский художник придумывал пейзажи, которые окружали героев народных

сказок и былин. Дремучий лес, сквозь который пробираются персонажи картины, — это не копия природы, а результат воображения художника...

ОСВЕЩЕ НИЕ ОБЪЕКТА



Включить приборы!

Все, что мы видим, мы видим благодаря свету — электромагнитным колебаниям, которые воздействуют на наш зрительный орган — глаза. Мы видим излучения с длиной волн от 380 до 780 миллимикрон, которые наш мозг ощущает как свет и цвет. Из всех органов чувств человека зрение дает ему наибольшее количество сведений об окружающем мире. Чтобы этот мир «увидела» кинокамера, фн тоже должен быть освещен. Специальная светочувствительная пленка воспринимает

лучи света, отраженные от объектов, и на ней появляются копии предметов и фигур, которые находятся перед объективом. Поэтому понятно, что именно свет и тень являются главным изобразительным средством кинематографиста. Искусство кино — это искусство светотени.

— А цветное кино? — мог спросить пещерный художник.

— Тут есть своя специфика, — сказали бы мы. — Но свет и тени — это категории, относящиеся также и к цветному изображению.

Кинооператор управляет светотеневыми эффектами, определяет направление световых лучей, регулирует их интенсивность, создает систему контрастов, выбирает общую тональность кадра, и каждый из компонентов светового решения является частью композиции кадра. В сущности, композиция кадра — это комбинация светов и теней.

— А что важнее: свет или тень? — мог спросить предок.

— И свет и тень, — ответили бы мы. — Это одно и то же. Ведь мы можем сказать, что свет есть отсутствие тени, а тень — отсутствие света. И они вместе — это средство, при помощи которого кинооператор изображает окружающую его реальную действительность.

Работая нэ. натуре, кинооператор использует естественное освещение, а в закрытых помещениях применяет искусственные источники света, которыми освещается объект, пространство, где находится этот объект, а также фон, на котором происходит действие. В интерьере это делается с помощью приборов, которые в зависимости от их назначения, делятся на источники:

- 1) рисующего света,
- 2) заполняющего света,
- 3) моделирующего света,
- 4) контрового (контурного) света,
- 5) фонового света.

Рисующий свет — это «направленный поток световых лучей, которым создается основа эффекта освещения, обрисовывается объемная форма фигур, рельефов и пространства объекта съемки, производится раскладка светотени и тональных масс» — так определяют этот основной вид света авторы книги «Фотокомпозиция» Л. П. Дыко и А. Д. Голловня.

Для того чтобы получить светотеневой рисунок с богатой градацией теней, рекомендуется располагать рисующий прибор под углом к оптической оси объектива и выше съёмочной точки. Такое положение прибора даст пластическое изображение с ярко выраженными объемами и фактурами фигур и предметов.

Светотеневой характер освещения, как и в жизни, является основным, привычным. Его можно уподобить светораспределению в ясный солнечный день или в лунную ночь, когда «работает» всего один источник света, лучи которого равномерно ложатся на объект, образуя зоны света и тени в зависимости от формы и рельефа этого объекта.

Заполняющий свет — это световой поток, направленный от съёмочной точки вдоль оптической оси объектива и высвечивающий участки, на которые не попал луч рисующего прибора. Интенсивностью этого светового потока определяется светотональное решение кадра, так как именно от него зависит контраст изображения.

Если заполняющий световой источник работает без рисующего и является основным, формирующим общий характер изображения, то такое световое решение называется *тональным*. Оно имеет аналогию в природных условиях — это пасмурная погода, когда на объектах нет теней. Контраст при этом минимален. Свет и тени при таком освещении уже не могут быть фактором эмоционального воздействия, хотя возможность решить сцену в темной или светлой тональности остается. Но тут особое значение приобретают свето- и цветотональные качества самих объектов.

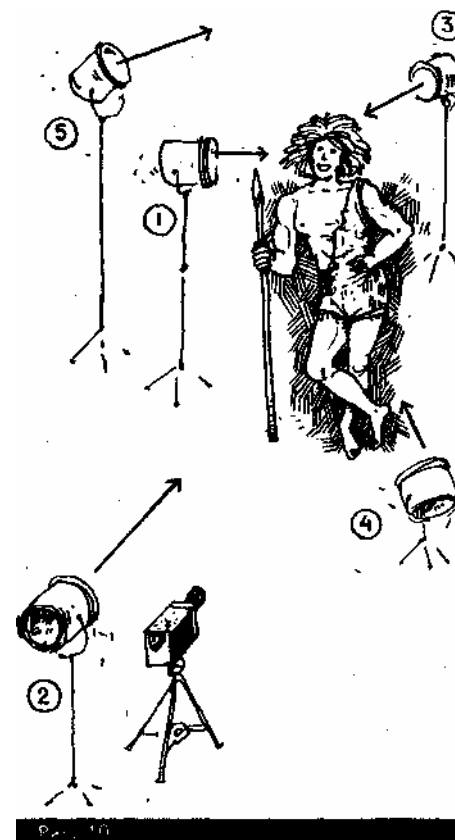
Моделирующий свет — это световой луч, направленный на какую-то часть объекта с целью выявить отдельную деталь, подчеркнув ее изобразительное значение.

Контровой (контурный) свет дает прибор, расположенный напротив кинокамеры и направленный в сторону объектива. В результате на объекте получают светлую окантовку, которая придает изображению живописность и хорошо выявляет пространство.

Фоновый свет — это свет, полученный от приборов, направленных на фон. Положение и интенсивность этих лучей целиком зависят от характера интерьера и замысла кинооператора.

Взаимодействие этих световых потоков показано на рис. 10. Это принципиальная схема, которая может изменяться и использоваться в бесконечном количестве самых разнообразных вариантов.

Светотеневой характер освещения, приведенный в кадре 59, составлен при помощи трех источников: рису-

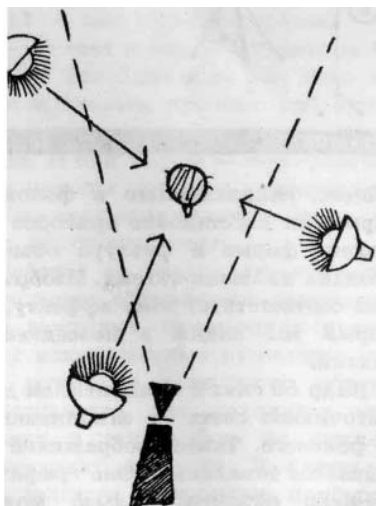


ющего, заполняющего W фонового. При этой расстановке приборов выявлена форма и фактура объекта, создана иллюзия объема. Изображение соответствует тому эффекту, который мы видим в повседневной жизни.

Кадр 60 снят с применением двух источников света — заполняющего и фонового. Такое изображение называется *тональным*. Оно трафично, лишено объемов, рельеф модели скрадывается, потому что нет теневых участков. Прямой свет прибора



др 59



падает на объект так, что все тени оказываются вне поля зрения камеры. Иногда именно такое довольно своеобразное творческое решение отвечает авторскому замыслу.

Кадр 61 — пример использования лишь одного рисующего источника. Темная сторона объекта сливается с фоном, потому что второй план не освещен и нет контрового луча, который мог бы отделить объект от фона, очертив его светлым контуром.

— Совсем как у нас в пещере, когда мы сидели у костра и жарили мамонта, — мог сказать низколобый пращур. — Один источник света, а все остальное — в тени. Это очень реалистичное изображение. Я считаю, что снято очень хорошо!

Мы с ним могли бы поспорить. Ведь можно передать эффект одного источника света, но сделать это гораздо живописнее (кадры 62, 63).

— Мы предлагаем более интересное решение, — сказали бы мы ПРАЩУРУ. — Источник света в кадре, но кроме единственного прибора, который создает эффект естественного освещения, есть дополнительные, делающие кадр более выразительным. Ведь наша цель — не скопировать характер освещения, а создать его образ.

— У нас в пещере было лучше, — не согласился бы предок. — У нас свет был живой. Он дрожал, менял насыщенность, и лица были при этом освещении — глаз не оторвешь! А у вас вместо человеческих лиц какие-то гипсовые маски, а вместо живого огня — мертвый.

— Гипсы снимают для того, чтобы овладеть мастерством киноосвещения, — сказали бы мы. — Творческий человек должен представить

себе, что мы освещаем не скульптуры, а лица людей. Что касается огня, то действительно, при киносъемке его нужно сделать живым! Это не сложно. Включив камеру, нужно помахать перед прибором стеклянной пластинкой или подвигать какой-либо светофильтр, и световой луч «оживет». Он будет похож на свет от костра, от свечи или другого естественного источника. Но только не следует делать это грубо. Не нужно, чтобы луч мигал, как светофор.

— Ну а какой кадр вы считаете самым удачным? — мог спросить любознательный предок.

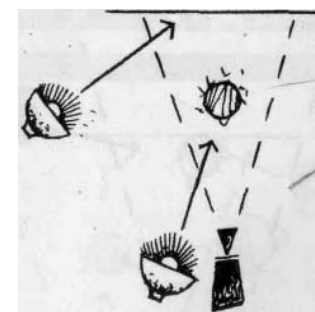
— Все хороши в своем роде, — сказали бы мы. — Каждый из них имеет право на существование, и все зависит от общего светового решения того эпизода, в который этот кадр будет включен. Но, пожалуй, самым живописным можно считать кадр 63. Это пример органичного сочетания четырех видов света: рисующего, заполняющего, контрового и фоновых. Заполнение умеренное, оно не мешает эффекту рисующего луча. Насыщенные густые тени хорошо передают форму. Провалов в тенях нет, в них просматриваются детали. Контраст не резок. Блик контрового прибора не ярок и не привлекает особенного внимания. В достаточной степени освещен фон. Но главное — подчеркнут характер героя!

— Гипса, — мог поправить нас предок.

— Нет, человека, — поправили бы мы предка. — Для нас этот объект — живой человек эпохи Возрождения. Он жил в Венеции, его звали Гаттамелата. И поэтому снимать его портрет с одним заполняющим ис-



Кадр 61



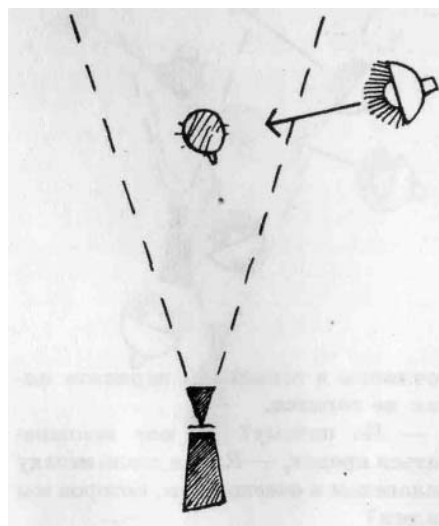
точником в тональном варианте никак не годится.

— Но почему? — мог засомневаться предок. — Какая связь между человеком и освещением, которое мы видим?

С. Е. Медынский «Компонуем кинокадр»



Кадр 61



— А потому что он был кондотьером — предводителем наемных отрядов, которые набирались венецианцами. Профессия у него была простая — убивать и получать за это деньги. Конечно, он был человеком жестоким, волевым, смелым. На портрете, сделанном в тональной гамме, эти черты характера не выявлены. Мягкий световой рисунок не может их передать. А светотень подчеркивает духовную сущность модели. Достаточно посмотреть, как высвечена нахмуренная бровь! Как подчеркнут жесткий взгляд! Как выявлен волевой подбородок и рот с крепко сжатыми губами! Даже блик, попавший на ноздри, и тот усиливает эмоциональную выразительность освещения. Это уже не лицо того равнодушного человека, который виден на тональном портрете, это лицо властного, азартного воина. И ведь все сделано лучами света. Именно световое решение позволило показать характер беспощадного к врагам, да и к себе тоже, наемника, у которого нет ничего святого. Одно слово — кондотьер!

— Убедили, — сказал бы предок. — Интересно взглянуть на его бюст в натуре, а не на фотографии.

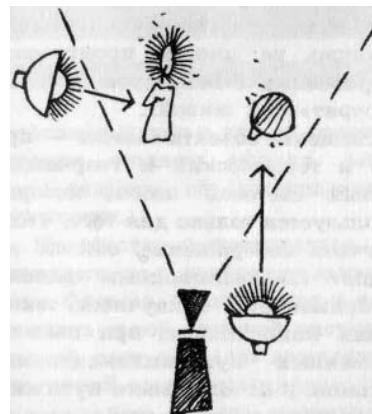
— Для этого нужно сходить в Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, который находится в Москве, — предложили бы мы. — И там в зале, который называется «Итальянский дворик», стоит копия конной статуи, которую создал знаменитый Донато ди Николло ди Ветто Барди, известный под именем Донателло. А увидеть оригинал можно в итальянском городе Падуе.

Схема расстановки приборов каж-

Освещение объекта



Кадр 62



дый раз может выглядеть по-разному. Все зависит от замысла кинооператора. Световые лучи в его руках подобны кистям художника, которыми он накладывает краски на плоскость экрана. Как он решит с ними распорядиться — это его дело. Но он должен помнить, что небрежно поставленный прибор иногда деформирует светом лицо героя. Невнимательное отношение к модели показано на примере кадра 64. — Мне жалко эту милую девуш-

ку, — с огорчением сказал бы предок.

— Почему? — спросили бы мы.

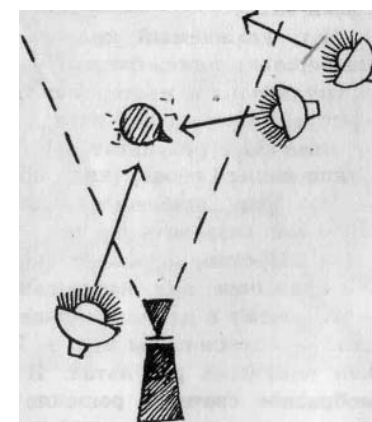
— У нее один глаз.

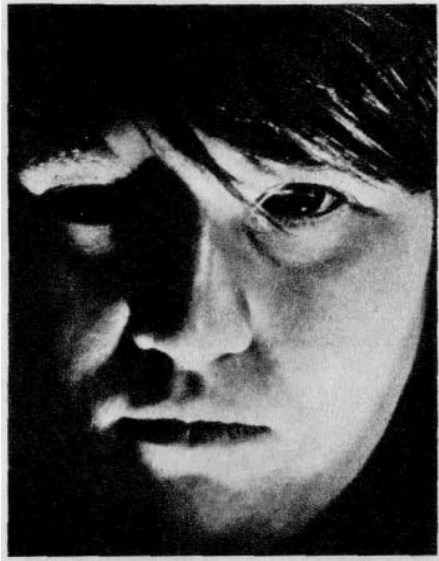
Вероятно, такая зрительская реакция не устроила бы автора. Поэтому строить световую схему так, чтобы один глаз человека оказывался в тени и выглядел «слепым», не рекомендуется. Обычно это производит неприятное впечатление.

Легко представить, что крупный план великого мыслителя Вольтера



Кадр 63





Кадр 64

(кадр 65, б), не дающий возможности увидеть его взгляд, потерял бы главное — психологическую характеристику героя.

— Но ведь это не Вольтер! — мог возмутиться предок. — Это опять мертвый гипс!

— Нет, уважаемый коллега, — снова не согласились бы мы. — Талант скульптора и мастерство кинооператора, осветившего этот бюст, дали отличный результат. Это живое лицо нашего героя! (кадр 65, о).

— Но ведь применен нижний свет, — мог возразить предок. — А он, как известно, искажает форму. Он непривычен для наблюдателя.

— А почему в данном случае это плохо? — спросили бы мы. — Ведь важен конечный результат. И это своеобразное световое решение позволило выявить уникальный харак-

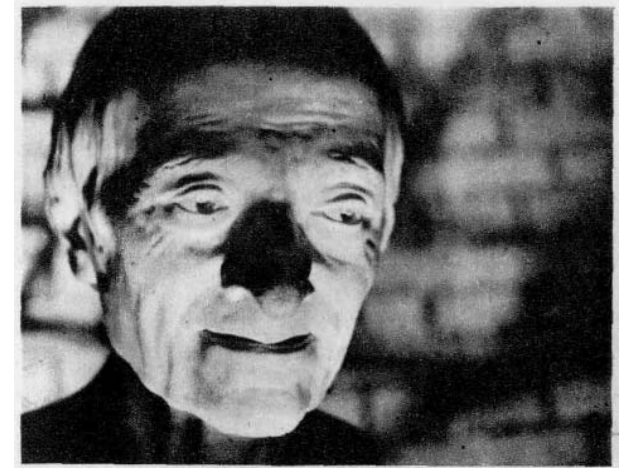
тер Франсуа-Мари Аруэ (Вольтера) — одного из крупнейших деятелей французского буржуазного Просвещения, жившего в XVIII веке. Это был человек утонченного, едкого юмора, и хитрая усмешка, которая чувствуется в его взгляде, раскрылась именно при освещении нижним источником света. Этот гипс сейчас живее многих портретов, на которых сняты живые люди. Схема света не догма, ее нужно варьировать, исходя из замысла. А замысел основывается на характере самого объекта съемки.

Кстати, кадр 65, а, на котором снято то же лицо, но глаза освещены неудачно, во многом проигрывает по сравнению с Вольтером, который «смотрит» как живой...

Освещение объекта съемки — процесс и технический и творческий. Ровный световой поток, который используется только для того, чтобы получить изображение, обычно называют «экспозиционным светом». Он применяется в научных, технических киносъемках, при съемках рисованных мультипликационных фильмов. В начале своего пути кино доводилось именно таким характером освещения. Но со временем кинематографисты научились использовать свет как средство, выражающее мысли и чувства героев.

В композиции кадра решающую роль играют не столько размер и форма объектов, сколько то, как они выявлены светом. Характер освещения может подчеркивать и скрадывать объемы и фактуры, изменять изобразительную активность попадающих в кадр предметов, создавать четкие или расплывчатые контуры вещей и фигур. Интенсивность

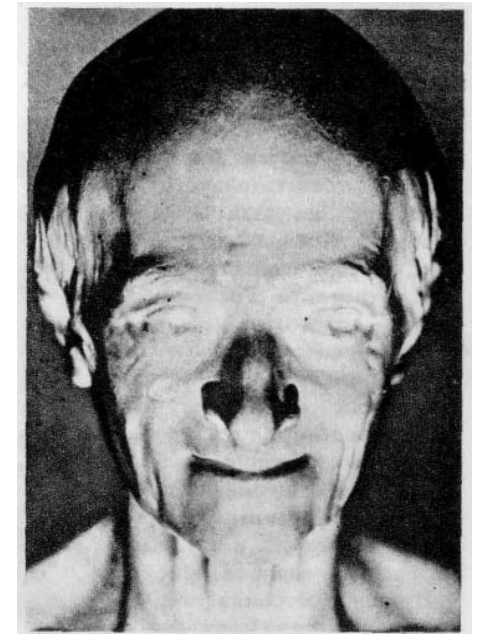
Кадр 65 з, 6



Освещение объекта

световых пятен и общий баланс светотени создают эффект легкости или тяжести, объемности или графичности.

Мастерство кинооператора, работающего над изобразительным рядом фильма, заключается в умении создать такой световой рисунок, который даст зрителю комплекс впечатлений, выявляющих смысл и эмоциональную окраску происходящих событий. Причем это не происходит изолированно от остальных творческих проблем. Свет — схема распределения световых потоков, их интенсивность, взаимный баланс — тесно связан с композиционным построением кадра, так как зависит от композиции и одновременно влияет на ее характер. В этом процессе нельзя отдать приоритет одной или другой творческой задаче. Они решаются вместе, комплексно.



Е. Медынские

:) нуем кинокадр ^

Свет и тени

Мы осветили предмет, и на нем появились тени.

Мы осветили предмет, и от него появились тени.

Свет и два вида теней дали нам информацию о форме, объеме, фактуре объекта и о его положении в пространстве.

Тень, которая образуется благодаря лучам света, падающим на предмет или фигуру только с одной стороны, называется собственной тенью. Эта тень — принадлежность самого объекта, и ее площадь — те участки предмета, фигуры, лица, которые находятся в поле зрения камеры. Характер перехода от света к этим теням и от них к свету передает форму и рельеф объекта, на который упал световой луч. Иллюзия объема тоже зависит от светового потока и собственных теней, которые являются результатом положения осветительного прибора.

Собственная тень не есть что-то противоположное свету. Это тот же свет, в различной степени отраженный от объекта. Градация тонов от самого яркого до самого темного позволяет создать образ вещи, судить о ее параметрах и качестве.

Великий флорентиец Леонардо да Винчи говорил о задачах художника: «...а живопись несет повсюду с собою и освещение и тень... а живописец привнесенным от себя искусством делает их в тех местах, где их разумно сделала природа».

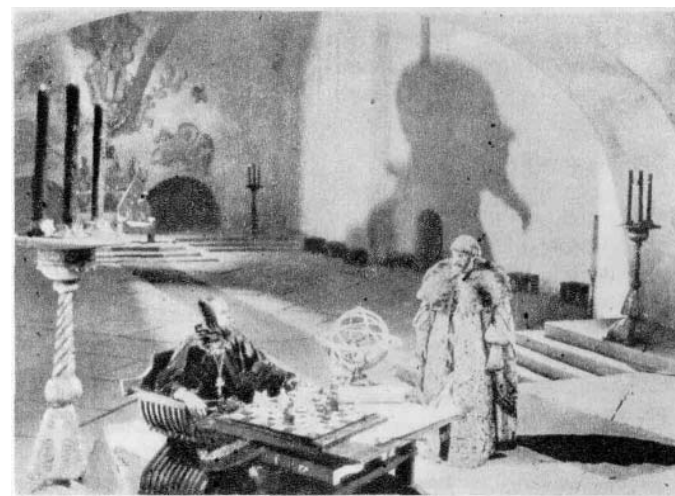
Природа устроила так, что кроме собственных теней есть еще один вид теней, которые появляются из-за того, что часть светового потока, на-



правленного на объект, перекрывается этим объектом. Это тень падающая. Она тоже зависит от положения прибора и интенсивности светового луча. Но если собственные тени характеризуют качества и свойства объекта, то падающая тень определяет его пространственные координаты и выявляет связи с окружающими предметами (рис. 11).

Падающая тень может действовать в кадре самостоятельно и быть поводом для съемки наряду с главным объектом, чьей проекцией она является. В этом ее принципиальное отличие от собственных теней, которые неразрывно связаны с объектом. Падающая тень находится вне его массы, и поэтому она может характеризовать объект гораздо шире, чем тени собственные. Такие те-

Освещение объекта



Кадр 66



Кадр 67

ни не только добавляют киноповествованию эмоциональную окраску, но, в сущности, создают собственную систему образности.

Это великолепно продемонстрировано в фильме С. Эйзенштейна «Иван Грозный», где присутствие в кадре падающих теней режиссер учел еще на предварительных рас-кадровках эпизодов (кадры 66, 67). Тщательно продумывая эмоциональный эффект отдельных сцен, Эйзенштейн делал рисунки, которые потом послужили основой для такого замечательного мастера, как Андрей Николаевич Москвин, снимавшего обе серии «Ивана Грозного».

Падающая тень — это полноправный элемент композиции и «нематериальность» ничуть не снижает ее изобразительного значения. Наоборот, тот факт, что нематериальный компонент входит во взаимодействие с живыми героями, создает особую экспрессию. Кадры с «действующей» тенью выходят за рамки обычных жизненных ситуаций и дают возможность придавать тени образное звучание. Ее движение в картинной плоскости обычно подчеркивается тем, что масштаб тени может намного превышать размеры самого объекта, а форма тени, повторяя в основном очертания объекта, дублирует его действия с фантастическими искажениями. Но если герой начнет двигаться, то все будет выглядеть по-другому. Тень как бы «оживет», и инициатива воздействия на зрителя может перейти к ней. Мало того, она может остаться единственным объектом съемки, если человек выйдет из кадра. Легко представить, что при любом движении дей-

ствующего лица, находящегося вне картинной плоскости, тень станет образным выражением внутреннего состояния человека.

Изменение размеров и очертаний двигающейся тени, передающей действия героя в усилении, иногда до гротеска, — очень яркий изобразительный прием. Он эффектен внешне и убедительно выражает сущность происходящих событий.

Как правило, трудную, отрицательную, мрачную ситуацию легче выразить, насыщая кадр глубокими тенями, при малом количестве освещенных деталей. И наоборот, радостное мироощущение убедительнее передается обилием ярких пятен и светлой тональностью изображения. Это хорошо видно на кадре 68.

— Позвольте, — мог сказать пещерный художник. — Ведь это снято на натуре, а не в павильоне!

— Ну и что? — возразили бы мы. — Схема освещения и в том и в другом случае строится по одному и тому же принципу! В данном случае кинооператор выбрал основное направление светового потока, выстроил композицию, учитывая этот характер света. И кстати, он подсвечивал объект еще одним источником, направленным от камеры, чтобы подчеркнуть этим лучом улыбку и веселые блестящие глаза модели. Главное, что сделало всю световую конструкцию выразительной и своеобразной, — это контровой свет.

— Солнце, — мог поправить нас прашур.

— Да, — согласились бы мы. — Контровые солнечные лучи, которые пронизывают темную массу волос, создают ощущение радости, безмя-



Кадр 68

тежного настроения. Уберите этот контровой прибор, и...

— Все ясно, — подтвердил бы прашур, — без контрового солнечного луча исчез бы в какой-то мере жизнеутверждающий момент в этой композиции. Вы это хотите сказать?

— Это. И кстати, коллега, тут не нужен светлый фон, на котором не просматривался бы блик от контрового света. Светлое всегда хорошо видно на темном фоне, а темное — на светлом.

— Хороший кадр, — сказал бы прашур. — Символ радости. Радости, что живешь на свете!

Действительно, свет мы воспринимаем как символ жизни, радос-

ти, обновления, счастья. А тень — олицетворение упадка, жестокости, насилия, смерти. Отчего так сложилось, понять несложно. Еще с первобытных времен в светлое время у человека было ощущение покоя и безопасности: он мог видеть очень далеко и уклониться от опасности или, наоборот, различить и подстеречь добычу. Когда светило солнце, было тепло и сухо. Но все вокруг угрожало, когда сгущалась тьма. Человек чувствовал себя слабым и беззащитным.

Символы, на которые мы ориентируемся, родились задолго до появления кинематографа и жили в образной речи, в литературе. «Луч

С-с. Медынский «Компонуем кинокадр»



Кадр 69

света в темном царстве» — так назвал статью о пьесе А. Н. Островского «Гроза» замечательный русский критик Н. А. Добролюбов. Луч света — это образ свободолюбивой и отважной Катерины, задохнувшейся в темном болоте купеческого быта. «Из тьмы времен в светлое будущее» — это книга Н. А. Рубакина, русского просветителя, занимавшегося проблемами народного образования. «Учение — свет, а неучение — тьма» — так говорилось в народе испокон веков. Мы воспринимаем такие светотональные характеристики не как технические данные, а как средство создать определенное настроение. Нетрудно

представить себе, что кадр 69 не производил бы такого тягостного впечатления, если бы был решен в светлой тональности. Обилие теней в данном случае — точный расчет на эмоциональную трактовку композиции кинокадра.

Конечно, все, что зритель видит на экране, может происходить при любом освещении, в любую погоду, и суть действия от этого не меняется. Светотональное решение кадра не может определить смысловой характер содержания. Тональность — это камертон, который настраивает зрителя на то или иное эмоциональное отношение к происходящему, помогает ему понять и принять авторскую мысль. Поэтому если говорить о главном назначении этого изобразительного приема, то это вовсе не стремление к бездумной живописности, а средство влиять на реакцию зрительного зала.

Благодаря соотношению светов и теней создается контраст изображения. Это довольно широкое понятие, и специалисты различают несколько видов контраста. Для черно-белого кинематографа он выражается разностью оптических плотностей самой светлой и самой темной частей позитивной пленки.

Говоря о герое, показывая те или иные жизненные коллизии, кинооператор может заявлять свои оценки, усиливая или ослабляя контраст изображения. Сильные светотональные перепады, лишённые промежуточных тонов, ассоциируются у нас с жестокостью, трагедийностью, жизненными неурядицами, катастрофами. Это естественная реакция нашего мышления на появление глубоких теней, на создание резких гра-

Освещение объекта

ниц между светом и тенью. И наоборот, отсутствие теней и снижение контраста до фактического разбелывания дает возможность создавать светлую градацию, вызывающую ощущение легкости, безмятежности, душевного покоя. Разумеется, в конечном итоге главную роль играет непосредственное содержание эпизода, и характер светового решения не может полностью исказить смысл происходящего действия, но контраст изображения может оказать влияние на зрителя, и это один из способов формирования зрительного ряда фильма.

Нужно учитывать, что при резких границах между различными тональностями зрительное восприятие

контраста обостряется, а если при тех же основных показателях между светлой и темной частями предмета будет расположено множество промежуточных тонов, то контраст покажется смягченным.

Богатство световых эффектов, порождаемое как прямыми, так и рассеянными световыми потоками, блики и рефлексы, усиливающие живописность светотональных решений, собственные тени объектов и падающие тени, характер контраста — все это краски кинооператорской палитры, которые позволяют создавать изобразительную модель окружающего нас мира. Свет — главное оружие в арсенале изобразительных средств кинематографиста.



Доменнко Фетти. Притча о потерянной драхме

В начале XVII века итальянец Доменико Фетти «зажег» яркий светильник на своем полотне. И с тех пор вот уже несколько столетий героиня картины вглядывается в освещенное пространство...

Жорж де Латур. Отречение апостола Петра

Мастера живописи видели красоту эффектного освещения задолго до появления электрических приборов. Французский живописец Жорж де Латур, творивший почти четыреста лет назад, любил создавать композиции, персонажи которых освещались единственным источником — свечой. Эта картина — пример такого светового решения (фрагмент).



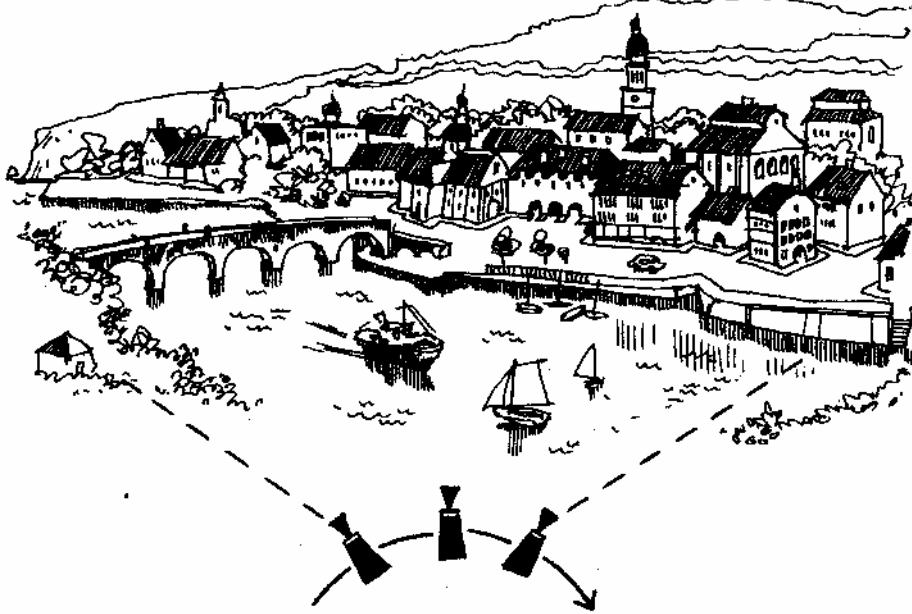


Рис. 12

Панорама — творческий прием, который заключается в том, что кинооператор меняет направление оптической оси объектива во время съемки. В сущности, это имитация нашего взгляда, когда мы поворачиваем голову, стремясь расширить сектор обзора. Господин чиновник не захотел расширить этот сектор. А почему? Ответ есть в той же строфе. Потому что «не изведаль никаких чувств». По нескольким строчкам стихотворения можно судить об основных требованиях, которые предъявляются к операторскому приему, — панорамирование как физическое действие должно иметь смысловую основу и зависеть от эмоционального состояния героя.

В практике киносъемок суще-

ствует три вида панорам, каждой из которых свойственны свои специфические задачи. Это панорамы:

- 1) оглядывания (обзорная панорама),
- 2) сопровождения,
- 3) «переброска».

Панорама оглядывания позволяет осмотреть пейзаж, интерьер, предмет или фигуру для того, чтобы сведения о них были более полными. В самом названии панорамы заключен принцип ее выполнения: камера должна оглядеть объект съемки, увеличить возможность его обзора (рис. 12).

По сравнению со статичным планом панорама обладает собственной внутренней драматургией. Ее развитие во времени дает возмож-

ность постепенно увеличить объем сведений, которые, дополняя друг друга, обогащают характер информационной съемочного плана. Возможность накапливать разнородный материал в пределах одной поликомпозиции делает панораму очень активным приемом: зритель следит за движением камеры, открывая для себя новые признаки, характеризующие предмет съемки.

Кинооператор показывает объект, учитывая его значение в судьбе героев. Эта связь может быть прямой и очевидной — тогда панорама подается как субъективный взгляд человека в момент его непосредственного контакта с объектом панорамирования.

Но чаще встречается другой вариант обзорной панорамы, который не предполагает непосредственной связи с конкретным человеком. Это авторская ремарка, включенная в ткань фильма без явной связи с героем. Но это не значит, что панорамный план существует сам по себе и не зависит от субъективных оценок, свойственных персонажам фильма. Причинно-следственные зависимости, вызвавшие обращение к панорамному плану, могут быть завуалированными, они могут возникать в связи с воображаемыми ситуациями, но без каких-либо обоснований такие планы появляться не могут. И перед кинооператором всегда стоит задача найти эти зависимости и строить панорамный кадр не наобум, а зная, как и что он должен выразить.

В сущности, любая панорама в той или иной степени повторяет траекторию заинтересованного человеческого взгляда, и как всякое действие, она должна быть вызвана определен-

ной причиной. Эта причина иногда не выявлена напрямую, но всегда имеется, и панорама — всего лишь ее следствие.

Масштаб изображения при панорамировании зависит от той характеристики, которую автор собирается дать объекту. Если необходимо подчеркнуть специфику среды, где происходит действие, то, вероятно, кинооператор выберет широкий общий план. Если нужно передать уникальность обстановки и обратить внимание зрителя на предметный мир, окружающий героя, то детали могут быть показаны крупным планом, вплоть до панорамирования в масштабе макросъемки.

Темп панорамирования зависит от того, какое отношение объект должен вызвать у героя, а стало быть, и у зрителя. Например, если пейзаж должен создать ощущение душевного покоя, то совершенно очевидно, что панорама будет медленной, плавной, чтобы внутрикадровые компоненты спокойно входили в кадр и выходили за его границы. Плавной и неторопливой будет панорама и в том случае, если кинооператор хочет, чтобы зрители запомнили приметы окружающей среды. И наоборот, если интерьер или предметы, которые стали объектом панорамирования, играют негативную роль в развернутом действии и должны вызвать ощущение тревоги, то панорама может быть неровной по ритму и по траектории, чтобы создавать тем самым зрительный образ внутреннего беспокойства.

Ритмика панорамы всегда действует на зрителя, и он замечает не только скорость панорамирования, но и траекторию движения ка-

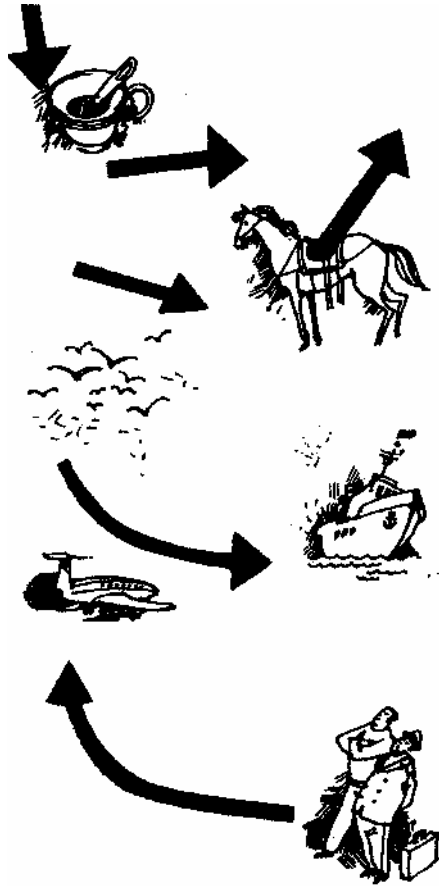


Рис. 13

меры. Поэтому при съемке к каждому следующему этапу рекомендуется переходить, соединяя движения по касательной, без четкого окончания одного направления и начала другого (рис. 13). При горизонтальном панорамировании, переходящем в вертикальное или идущее под углом к начальному, не следует допускать резких ощутимых скачков. Они

всегда выдают технологию приема и мешают его органическому включению в изобразительную ткань эпизода. Это происходит потому, что движение, явно деленное на фазы, противоречит плавному развитию единой смысловой линии.

Панорама не обязательно информирует зрителя о среде и вещах, с которыми герой связан в данный момент. Иногда она комментирует эмоциональную атмосферу, которая так или иначе касается судеб персонажей. Легко представить себе эпизод с бурными объяснениями между двумя действующими лицами, а потом ряд панорамных планов, снятых в экстремальных условиях: деревья, качающиеся от ветра, клочущие горные ручьи, камнепады на горных склонах и т. п. Панорамы с таким содержанием не связаны с географическими координатами событий, они дают образное толкование действия и усиливают эмоциональный эффект основной сцены.

Панорама должна сочетаться с соседними планами не только по смыслу, но и по техническим параметрам, обеспечивающим возможность монтажных связей панорамного плана с остальным материалом. Поэтому съемку панорамы оглядывания рекомендуется начинать и заканчивать статикой. Это не призыв к шаблонным решениям. Такая технология съемки дает возможность соединить панораму с остальными планами эпизода. Если статика в начале панорамы не снята, то ее сложно смонтировать со статичным планом, точно так же, как затруднен переход от движения к полной статике. Опытный кинооператор всегда снимает панораму так, чтобы были возможны

варианты ее применения. Снятая по схеме: статика — панорамирование — статика, панорама может быть начата или прервана на любом этапе и использована в пяти монтажных сочетаниях (рис. 14).

Панорама, снятая по первому варианту схемы, может соединиться со всеми кадрами снятого материала. Остальные варианты такой универсальности лишены.

Следует предусмотреть и то, что статичные фазы панорамы могут быть использованы самостоятельно, и поэтому они должны быть достаточной длины. От избытка статики при монтаже легко избавиться. Хуже, если ее не хватает.

При всем разнообразии обзорных панорам подход к их формированию всегда основывается на логике человеческого поведения. Если панораму снимают бездумно, то, как правило,

она не находит места в сюжетной ткани фильма. Конечно, ее можно «вклеить» в изобразительный ряд, но она не станет драматургическим элементом повествования.

— А раз она не будет драматургическим элементом повествования, то зачем она? — мог спросить пещерный художник. — Зачем ее вклеивать?

— Не знаем, — честно сознались бы мы.

— Может быть, ее вообще не следует снимать, если нет определенного замысла?

— Да, — согласились бы мы. — Если в снятом плане нет никакого смысла, то обычно он не находит себе места в осмысленном повествовании. И в таких случаях гораздо разумнее экономить пленку и не снимать...

Панорама сопровождения — это

Рис. 14



съемка движущегося объекта, во время которой направление оптической оси объектива меняется в зависимости от траектории движения этого объекта.

Показать факт перемещения предмета или фигуры из одной точки пространства в другую можно в статичном кадре. В этом случае движущийся объект взаимодействует с фоном однозначно — зритель видит движение, направленное в одну сторону. При панораме сопровождения на экране возникают два вектора, один из которых принадлежит объекту, а другой — фону, причем оба они направлены в разные стороны (рис. 15, 16). Это усиливает ощущение движения. Если между объектом и камерой появятся детали переднего плана, то в систему визуальных ориентиров включится третий компонент, и их взаимодействие бу-

Рис. 15

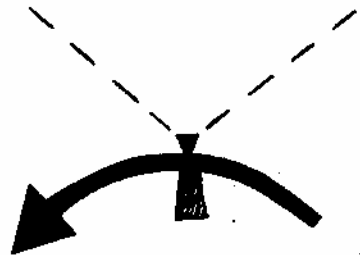
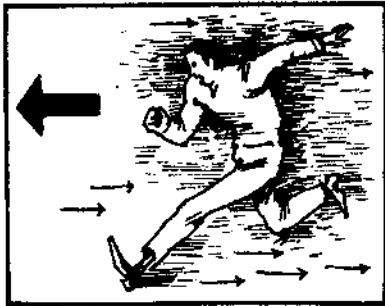
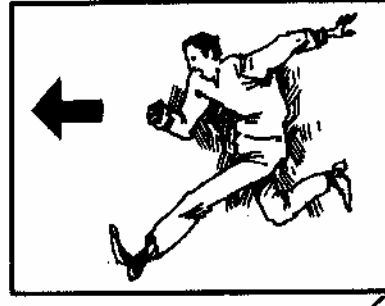


Рис. 16



дет выглядеть так: «передний план — объект — фон». В этом случае динамика резко усилится, потому что кроме двух разнонаправленных векторов, создающих ощущение движения, появится третий (рис. 17). Так как предметы переднего плана находятся ближе к камере, чем сам объект, то за счет угла зрения объектива скорость их прохождения по картинной плоскости кадра увеличится по сравнению с фоном, что усилит динамическую характеристику объекта. Мелькание переднеплановых деталей при таком композиционном решении панорамы сопровождения с предельной убедительностью создаст эффект поступательного движения и подчеркнет иллюзию глубины пространства. То, что никак не устраивало древнего художника, не хотевшего скрывать фигуры зверей за передним планом,

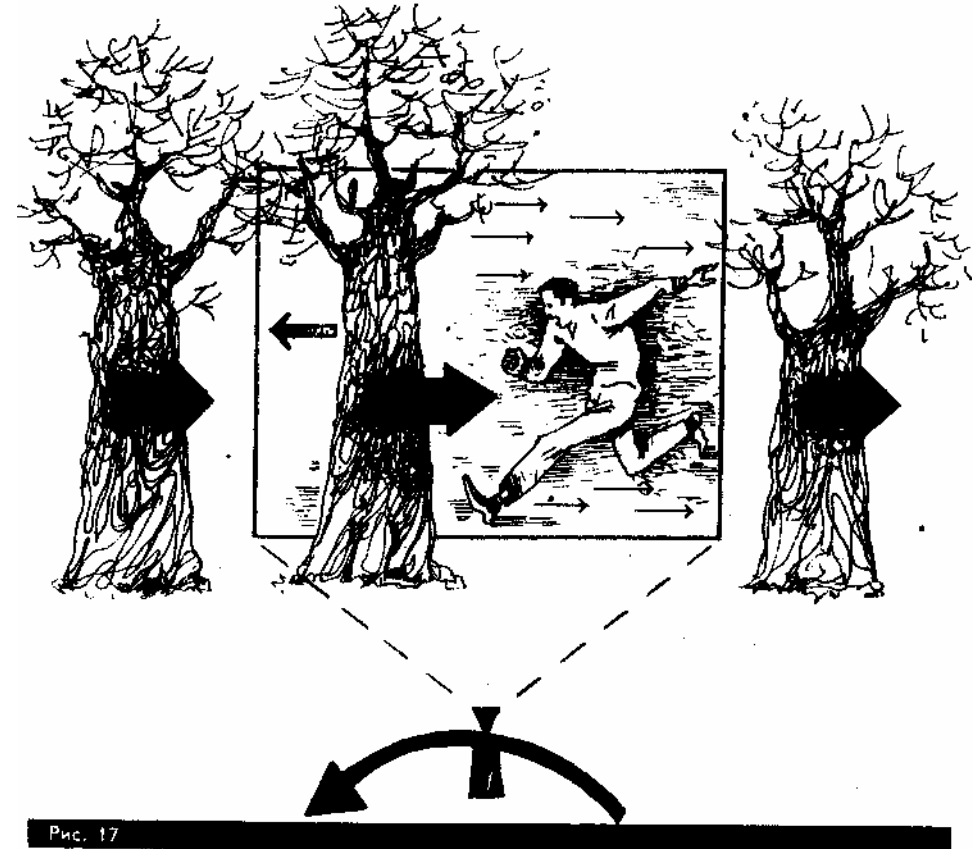


Рис. 17

при съемке панорамы сопровождения оказывается операторской находкой, сделавшей снятый кадр более экспрессивным.

Поводом для панорамы сопровождения всегда служит движение объекта, причем траектория панорамы, ее направление и темп панорамирования зависят от происходящего действия и подчинены его динамике. Это легко представить себе, вспомнив сложные панорамы, которые приходится выполнять операторам телевидения, ведущим репортажи с хок-

кейных матчей. Все действия телеоператора при этом заданы характером передвижения спортсмена, владеющего шайбой.

Масштаб изображения каждый раз определяется спецификой действия. Если сам объект нуждается в детальной характеристике, то он может быть укрупнен. Если же у кинооператора есть желание выявить динамический момент, то приоритет отдается второму плану, благодаря которому иллюзия движения может быть усилена (кадр 70).



Кадр 70

Своеобразие композиционной структуры кадра при панораме сопровождения состоит в том, что зритель судит о динамике действия по второстепенным компонентам — фону и переднему плану, и если движущийся предмет полностью займет картинную плоскость, то при отсутствии изобразительных показателей, подчеркивающих динамику, пропадет ощущение движения. Поэтому, выстраивая композицию при панорамировании, кинооператор должен тщательно следить за тем, какую площадь занимает главный объект и какую — фон (рис. 18).

Бели все условия панорамирования задаются самим объектом, то экранная версия его скорости может быть подвергнута коррекции с помощью операторской техники. Это решается кинооператором независимо от действительного положения вещей. Перемена скорости легко достигается изменением частоты съема

ки. Кроме того, изменить динамические характеристики можно при помощи оптики. Чем короче фокусное расстояние оптической системы, тем стремительнее будет увеличиваться приближающийся к камере объект или уменьшаться удаляющийся. Это создаст иллюзию движения более быстрого, чем оно происходит в жизни. Экспрессия будет тем активнее, чем ближе к камере пройдет траектория перемещения объекта, за которым панорамирует кинооператор.

При съемке короткофокусной оптикой в комбинации «объект — фон» более активную роль играет объект. Движение характеризуется изменением его масштаба. Причем при использовании широкоугольных объективов самая яркая изобразительная характеристика движущегося объекта дается во время приближения его к камере или удаления от нее, а момент демонстрации крупным планом бывает очень кратко-

временным. Мимика и жестикуляция героя во время такого панорамирования фактически не фиксируются. В кадре передается только движение. И наоборот, длиннофокусная оптика дает возможность держать движущийся объект на крупном плане длительное время, что позволяет следить за внутренним состоянием героя. Если направление движения перпендикулярно оптической оси киноаппарата, то произойдет активное изменение фоновых элементов. Второй план, «смазанный» за счет узкого угла зрения, подчеркнет динамику.

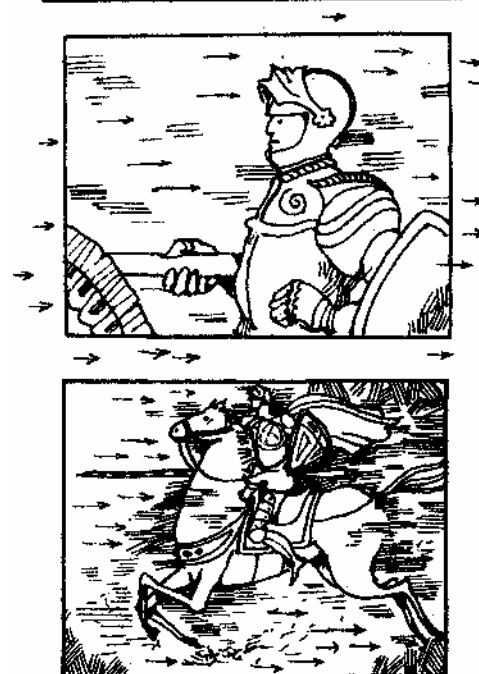
Панорама сопровождения, проведенная длиннофокусным объективом, может создать ощущение съем-

ки с движущейся точки. Это происходит потому, что при узком угле зрения объект, который перемещается перпендикулярно оптической оси, почти не изменяется по масштабу и все время виден в профиль, что в итоге дает иллюзию одновременного движения объекта и киноаппарата. Чем длиннее фокусное расстояние объектива, тем правдоподобнее выглядят такие псевдопроезды.

Как и при съемке обзорных панорам, при сопровождении объектов особое внимание рекомендуется уделять началу и окончанию панорамирования. Это очень важно при панорамах сопровождения, снятых в условиях репортажа, так как в случае неудачи исключена возможность сделать дубль. Начинать съемку следует до того, как объект займет положение, нужное кинооператору. Для своего рода «страховки» применяют простой прием обрамления панорамы статичными планами, на которых объект входит в кадр, после чего кинооператор начинает панорамирование и постепенно уравнивает скорость панорамы со скоростью движения объекта. Проведя панораму, следует замедлить движение камеры, выпустить объект из кадра и зафиксировать статичный план (рис. 19). Такой метод съемки гарантирует возможность монтажных сочетаний панорамы с любым материалом.

Движение — процесс, и зритель ощутит динамику с большей силой, если предстоящий отрезок пути объекта в каждый момент панорамы будет превышать оставшийся позади. Поэтому, панорамируя за бегуном, рвущимся к финишу, рекомендуется строить композицию кадра так, чтобы свободное пространство

Рис. 18



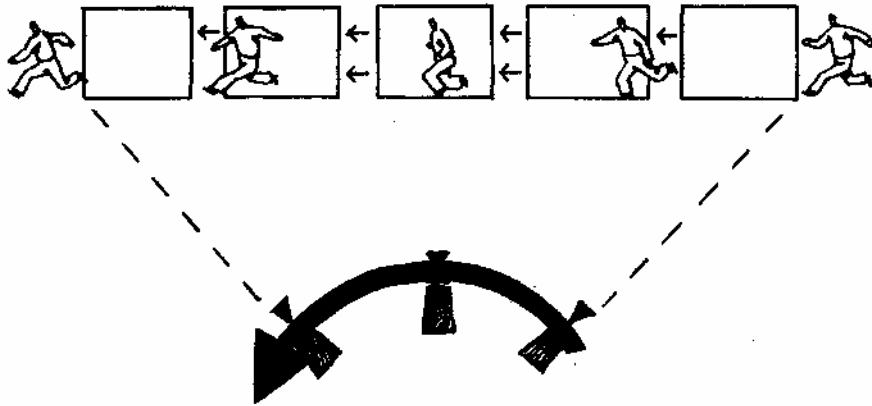


Рис. 19

оставалось перед ним, а не за его спиной. Снимая парашютиста, следует оставлять пустоту под его ногами, а не над куполом парашюта и т. д.

Стремление оставить свободное пространство перед двигающимся объектом вызвано психологией восприятия кинокадра. Бели этого не сделать, то ощущение движения в значительной степени ослабнет. Конечно, его будут передавать детали фона, но один из главных компонентов — пространственный — из кадра будет изъят, и это значительно снизит его выразительность.

Аналогичные композиции испокон веков составляли живописцы. Подсознательно зритель чувствует: если перед движущимся предметом — граница, ему некуда двигаться. Стремительное движение в картине М. Б. Грекова «Тачанка» великолепно передано и в значительной мере удалось потому, что перед несущимися лошадьми художник оставил свободный участок степи, «сдвинув» раму картины вниз.

Сложность передачи динамическо-

го фактора на двухмерной плоскости художники, как и кинооператоры, преодолевают с помощью целого ряда приемов, соединяя их в единую систему. Так, например, та же «Тачанка» помимо прекрасной передачи самого объекта впечатляет еще потому, что автор обратился к диагональной композиции и применил ракурсную точку зрения. Кони и тачанка как бы летят вниз, под обрез картины, не встречая сопротивления.

При съемке панорамы сопровождения, когда кинооператору важно показать не движущийся объект, а результаты его перемещения, панорамный план строится по иным принципам: пространство перед объектом сводится к минимуму, а последствия движения — вспаханная борозда, вспененная вода, колея от гусеницы и т. п. — занимают большую часть картинной плоскости, становясь сюжетным центром композиции.

Встречаются панорамы, дающие смысловую информацию только в начале и в конце снятого плана, так

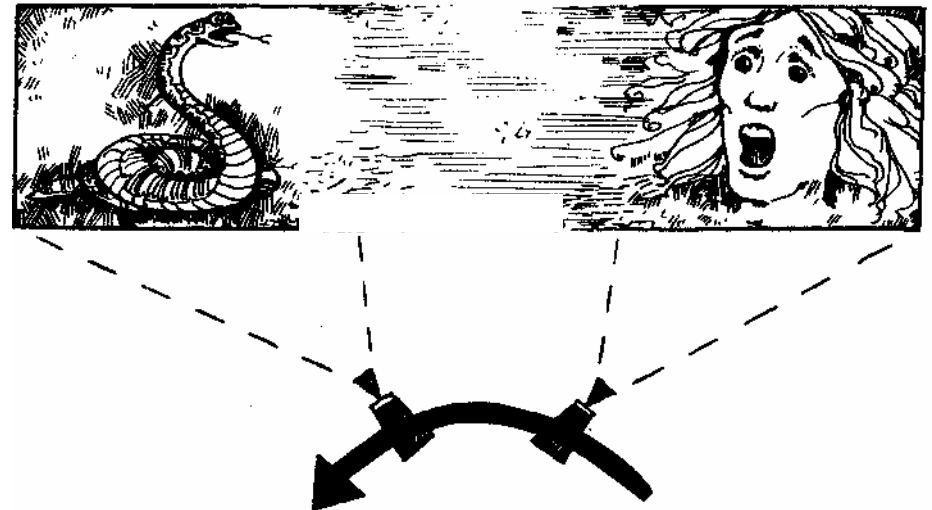
как различить что-либо на этапе панорамирования невозможно из-за стремительного движения камеры. В этом случае вместо изображения реальных предметов, попадающих в поле зрения объектива, на пленке фиксируется лишь бесформенная «смазка». Этот своеобразный прием называется панорама-«переброска». Ее цель — резким движением киноаппарата, имитирующим мгновенный перевод взгляда с одного объекта на другой, соединить две образительные композиции в единую монтажную фразу (рис. 20). Внешняя живописность приема очевидна, но план будет по-настоящему выразительным, если между начальной и конечной фазами выявлена причинно-следственная связь, которая раскрывается в процессе панорамирования.

Бели панорамы сопровождения и оглядывания не всегда говорят о причинно-следственных зависимос-

тях, связывающих объекты съемки, то «переброска» всегда построена на этих связях. Результативность приема в том и заключается, что зрителям предлагается на основании внешних данных мгновенно догадаться, в чем была причина соединения двух кадров. Это момент сотворчества, и он является тем управлением зрительской реакцией, о котором уже шла речь и которое является конечной целью каждого художника. Панорама-«переброска» позволяет выявить это со всей очевидностью.

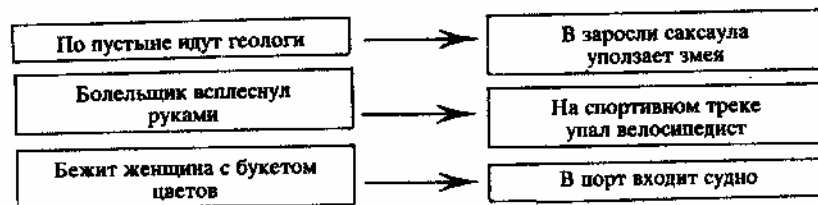
Преувеличенная динамика «переброски» всегда требует немедленного оправдания. Овладев вниманием зрителя, кинооператор не должен обманывать его ожиданий, понимая, что зритель подсознательно рассчитывает на разрешение изобразительной загадки, которая возникает с началом движения камеры. Финальный план панорамы должен завер-

Рис. 20



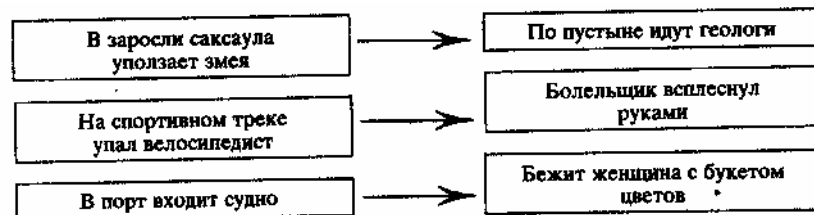
шать развитие ее собственной драматургии. Если этого не происходит, то активность приема, не получая смыслового подтверждения, может выглядеть нелепостью. В том случае, когда причина, вызвавшая стреми-

тельное перемещение взгляда, становится понятной, открывается смысл панорамирования, который тем эмоциональнее воздействует на зрителя, чем неожиданнее он раскрыт.



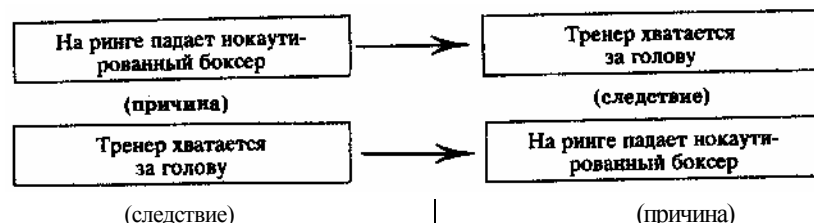
Причинно-следственная связь при «переброске» может выявляться в любом направлении, и последовательность развития панорамы не

всегда совпадает с хронологией старта и финиша. Они могут быть представлены в обратном порядке.



Панорама-«переброска» — средство универсальное, и кинооператор определяет порядок появления каждого действия по своему усмотрению. Но иногда последовательность

ситуаций играет важную роль, и от перестановки объектов смысл и эмоциональная значимость снятого материала могут измениться.



Первый вариант явно не заключает в себе того драматизма, который есть во втором. Ведь после показанной на экране причины (боксер в нокауте) зритель ожидает именно той реакции, которая следует в пер-

вом случае. Ситуация раскрыта с самого начала панорамы, и после ее завершения эмоциональной встряски не состоялось. Энергичный прием сработал вхолостую. Во втором случае, как только зритель увидел



Кадр 71 а. 6



реакцию тренера, возникла интрига. И «переброска» камеры разрешает эту изобразительную загадку, не снижая ее остроты.

Панорама-«переброска» довольно парадоксальный прием. Ведь ее динамическая часть не дает никакой информации, кроме подтверждения того, что начальная и конечная фазы снимаемого плана существуют в единых пространственно-временных координатах.

Если у сопровождающих и обзорных панорам начальный и конечный этапы разделены, то «переброска», наоборот, рассчитана на то, что зритель, увидев завершающую часть панорамы, обязательно воспримет ее в тесной связи с началом панорамного плана.

В видеоискателе камеры — спортсмены, участвующие в соревнованиях по водному слалому (кадр 71, а). Кинооператор ведет панораму сопровождения за байдаркой, которая внезапно переворачивается. Следует резкая переброска камеры в сторону берега, и в конце панорамы фиксируется крупный план спортсмена, реагирующего на неудачу то-

варищей (кадр 71, б). Конечно, эти планы можно смонтировать при помощи простой монтажной склейки, но, только «перебросив» камеру с одного объекта на другой, кинооператор наиболее органично свяжет две ситуации — борьбу спортсменов со стихией и реакцию их товарища на один из этапов состязания.

Крупный план * реагирующего спортсмена нерасторжимо связан с начальной фазой панорамы-«переброски». Это наиболее документированный вариант монтажного соединения, так как «смазка» подтверждает одновременность того, что происходит в начале и в конце панорамы. Фактически «переброска» — это вариант своеобразного монтажного соединения двух планов, очень убедительного и эмоционального, потому что все развивается в пределах одного съемочного плана.

Такая концентрация событий превращает панораму-«переброску» в микроновеллу, имеющую собственную, мгновенно развивающуюся драматургию. Коллизия такого своеобразного кинопроизведения всегда

очевидна, его смысл угадывается легко и действует на зрителей сразу, что делает такую панораму очень активным операторским приемом.

— А представьте себе, что я сделал переброску с кадра 71, а на спортсмена, который смотрит не на реку, а в другую сторону.

— Представили, — сказали бы мы.

— Ну и что у меня получилось? — спросил бы предок.

— Ничего хорошего не получилось, — сказали бы мы. — Экспонированная пленка есть, но смысла в том, что показано на экране, нет никакого. При сочетании кадров 71, а и 71, б линия движения камеры при переброске и линия внимания спортсмена, реагирующего на момент соревнования, имеют встречные направления, и панорама выражает взаимный контакт объектов*. В случае панорамирования с кадра 71, а на крупный план спортсмена, повернувшегося спиной к реке, сделана грубейшая ошибка. Наш пещерный коллега, сделав панораму-«переброску», не учел, что направление взгляда героя не давало повода соединить вместе начальную и конечную фазы панорамы. Реакция спортсмена оказалась непонятной. Очевидной связи между двумя кадрами нет, и поэтому энергичный по форме прием, в сущности, ничего не выразил. Не позаботившись о содержании, наш предок снял бы материал, который снижает накал событий, путает зрителя и разрушает сюжетную ткань эпизода.

Этот вид панорам может соединять самые различные моменты действия, которые, несмотря на внутренние связи, имеют самостоятельное

значение и развиваются порознь. Поэтому композиции начальных и заключительных кадров панорамы могут складываться абсолютно независимо друг от друга. Масштаб, светотеневые характеристики, внутрикадровая динамика компонентов — эти показатели каждого плана — могут быть самыми различными. Единственное, за чем кинооператор должен следить очень внимательно, так это за направлением панорамирования и его согласованием с направлением линий внутрикадрового движения и внимания действующих лиц.

Панорама-«переброска» — яркое изобразительное средство, подчеркивающее смысловое значение и эмоциональную сторону человеческих поступков и развивающихся событий. Случайное применение этого приема в стилистике эпизода может привести к нежелательному эффекту.

Внезапную «переброску» взгляда можно уподобить резкому повышению голоса при рассказе какой-либо истории. Совершенно очевидно, что если для такого восклицания нет повода, то слушатели воспримут его с недоумением, и это будет единственной реакцией на ошибку рассказчика.

Изобразительная активность приема должна опираться на какой-либо действенный процесс, достаточно хорошо различимый в кадре. Конечно, это не всегда бывает механическое перемещение объектов, иногда основанием для быстрого панорамирования может явиться внутренний драматизм ситуации. Но в любом случае при отсутствии смыслового или эмоционального обосно-

вания от панорамы-«переброски» останется лишь внешний рисунок, который сам по себе не дает желаемого результата.

Сверху вниз и снизу вверх

На любой объект есть знакомые всем, привычные точки зрения, но могут быть и такие, которые дают возможность увидеть его с незнакомых позиций.

— А нужно ли это? Смотреть на хорошо известные вещи с новых точек и получать необычный эффект? — с полным правом мог спросить пещерный живописец.

— Конечно, да! Ведь это обязательно добавит что-то в уже сложившуюся характеристику, — ответили бы мы.

Более того, неспособность или просто нежелание кинооператора искать такие точки иногда может привести к тому, что своеобразие ситуации будет потеряно, специфика объекта не будет раскрыта в полной мере.

В конце концов изобразительный шаблон, штамп в показе каких-то событий потому и происходят, что авторы фиксируют лишь то, что бросается в глаза с первого взгляда, не задумываясь об образной характеристике явления, факта или предмета.

Но в то же время использование необычной точки зрения не должно быть необоснованным капризом автора. У настоящих мастеров такой взгляд никогда не превращается в самоцель, а является средством, с помощью которого раскрываются но-



а



б

Кадр 72

вые качества или свойства объекта. Так, например, для показа альпинистов стала привычной композиция, снятая на горном склоне (кадр 72, а). Спортсмены идут, преодолевая препятствия, и кинооператор,

снявший кадр 72, б, показывает момент восхождения с необычной позиции. Желая подчеркнуть динамику, он построил композицию, направив движение по диагонали картинной плоскости. На киноэкране ботинка альпиниста будет главным сюжетным центром, который переместится по переднему плану, а потом по этой же композиционной линии переместится человек. Очевидно, за ним пройдет второй, потом третий... Статичная композиция, пересеченная диагональной линией движения, как бы раздвинет рамки кадра. Благодаря возникновению и исчезновению человеческих фигур зритель ясно представит себе пространство, окружающее кинокамеру, и это поможет связать снятый план с остальным материалом. Эта живописная, выразительная композиция получилась благодаря ракурсной точки.

Ракурс — «gassougeir» — обозначает в переводе с французского «сокращать», «укорачивать*». Это прием, выполняя который кинооператор направляет оптическую ось камеры под углом к вертикальным плоскостям объекта. При этом система перспективной (центральной) проекции, о которой уже говорилось, передает разноудаленные от объекта части предмета в разных масштабных соотношениях, искажая их привычную форму в соответствии с законами построения перспективы. Удаленные от съемочной точки детали окажутся уменьшенными, сокращенными. Этим и объясняется название приема. Особенно заметен такой эффект при съемке короткофокусной оптикой с близкого расстояния (рис. 21).

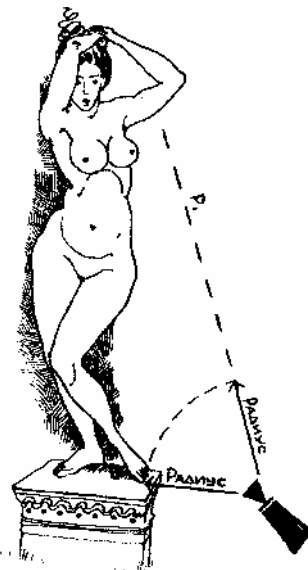


Рис. 21

Ракурс — это один из способов передать на двухмерной ограниченной плоскости бесконечность пространства. Показывая объекты в ракурсных сокращениях, художники всех времен придавали своим полотнам дополнительные глубинные ориентиры, выстраивали композиции, которые говорили о вертикальных и горизонтальных протяженностях, свойственных реальной действительности. Достаточно сравнить полотна итальянских живописцев эпохи Возрождения «Положение во гроб» М. Караваджо и «Мертвый Христос» А. Мантеньи, чтобы почувствовать иллюзию трехмерного пространства, которая придает библейской истории черты реальности.

Конечно, ракурс не меняет содержание произведения, он используется как дополнительная характе-

ристика, которая подчас имеет важное смысловое и эмоциональное значение. В кинематографе этот прием служит разным целям.

1. Ракурс выявляет положение съемочного аппарата, а стало быть, и зрителя относительно объекта съемки и тем самым пространственно ориентирует зрителя.

2. Ракурс раскрывает специфические признаки объекта, которые можно заметить только с данной точки зрения.

3. Ракурс придает объекту определенную эмоциональную окраску,, являясь своеобразным изобразительным эпитетом.

Ориентация в пространстве — это самая очевидная роль ракурсной съемки, и она соответствует нашей жизненной практике. Ракурсная позиция кинокамеры может подчеркнуть впечатление, которое зритель получает, глядя на вертикальные и горизонтальные протяженности, дать дополнительные сведения о размерах и взаимном положении объектов, окружающих съемочную точку. В этом плане кинооператоры следуют принципам, которые открыты и исследованы художниками-живописцами.

Интересный пример использования ракурсной точки зрения — картина Н. К. Рериха «Заморские гости». Ракурс дал возможность выстроить диагональную композицию, которая вызывает ощущение спокойного движения судов, скользящих из глубины пространства. Кроме того, у зрителя появляется впечатление, что ладьи скатываются по наклонной плоскости, и эта динамическая неуравновешенность помогает автору создать иллюзию движения.



Кадр 73

Но не это главный результат. Главное то, что у зрителя возникает ощущение, будто он поднялся на один из холмов, обрамляющих воды залива, и таким образом ракурсная точка помогает ему установить контакт с автором: ведь зритель «поднялся» на эту высоту по воле художника. Этот эффект достигнут благодаря ракурсной позиции наблюдателя, которая более активна, чем наблюдение с обычной, лишённой изобразительного своеобразия точки зрения.

Пространственная ориентация — это не всегда стремление автора передать лишь геометрические параметры события. Иногда она имеет глубокий смысл и придает действию подлинный драматизм. Так случилось с фотоснимком фронтового корреспондента Д. Бальтерманца (кадр 73). Снимок, сделанный из окопа, через который перепрыгивают идущие в атаку бойцы, свидетельствует не только о том, что люди преодолевают препятствие. Он — документальное подтверждение смертельной опасности. Конечно, пули и осколки, пронизывающие воздух, нельзя передать на картинной плоскости

или кинокадра, но о них сказано^ положением съемочной точки, неопровержимо свидетельствующей о реальных боевых действиях. И поэтому среди репортажных кадров, рассказывающих о войне, этот — один из самых ярких и убедительных!

Легко представить себе кинокадр, снятый из этой же траншеи, понять его подлинность, ощутить эмоциональный накал. Если бы кинооператор снял эту атаку, стоя во весь рост около бруствера, то, несомненно, на экране не почувствовалась бы та мера опасности, а стало быть, и мера великого подвига рядового пехотинца, бегущего навстречу вражеским выстрелам и возможной смерти. Съемочная точка, ракурс, помогли фоторепортеру создать образ солдата Великой Отечественной, самоотверженно выполняющего воинский долг. Будто об этих боях сказано в замечательной поэме А. Твардовского «Василий Теркин»:

«Край села, сады, задворки —
В двух шагах, в руках, вот-вот...
И увидел, понял Теркин,
Что вести его черед.
— Взвод! За родину! Вперед!..
И доверчиво по знаку,
За товарищем спеша,
С места бросились в атаку
Сорок душ — одна душа...»

Ракурс становится выразительным не сам по себе, а в зависимости от того, что происходит в окружающей кинооператора действительности. Как уже было сказано, зритель в известной степени отождествляет себя с героем фильма, смотрит на окружающее, исходя из его интересов, а иногда почти буквально «с точ-

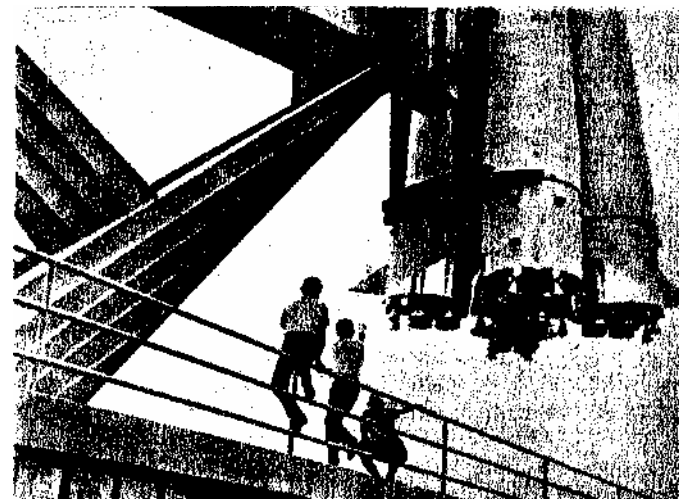
ки зрения» героя. Поэтому легко представить себе киносъемочный план, снятый в подобной ситуации: кинооператор, после того как он зафиксировал бойцов с нижней точки, не выключая мотор киноаппарата, выскакивает из окопа и бежит вперед в цепи наступающих...

Второй вариант применения ракурсной съемки — это возможность показать характерные признаки объекта, которые могут быть хорошо различимы только при взгляде с верхней или нижней точки. Этим приемом пользуются часто. Пейзажи и архитектурные комплексы, интерьеры и различные предметы, общая картина какого-либо события — все разнообразие явлений и процессов, касающихся героя, нередко можно показать с яркой выразительностью только при ракурсной съемке.

В кадре 74 кинооператор выбрал ракурсную точку зрения, учитывая, что ракета устремлена вверх. Ракурс усиливает смысл композиции, которая читается просто: ракета вызвала интерес ребят, потому что она может уноситься в небо. Эта мысль заявлена в содержании кадра и усилена ракурсной съемкой. Четкая** J* коничная композиция состоит из трех компонентов: ракета, ^ дети. Нижняя точка съемки позволила убрать из кадра все, что могло отвлечь внимание, — павильоны ВДНХ, аллеи, заполненные посетителями, и пр.

В сущности, эта съемочная точка косвенно соотнесена с позицией человека, гуляющего по выставке и рассматривающего экспонаты. Особенной остроты ракурса в данном случае не потребовалось, потому что

кинооператора



Кадр 74

компоновка кадра вполне соответствует тому, что увидел бы посетитель ВДНХ при непосредственном наблюдении окружающего.

На общем плане зафиксирован очень важный момент: жест мальчика, указывающего на сопло ракеты. Его значимость действительна не только для общего плана. Эффект от этого жеста будет определять ;!P^но-композиционную структуральных кадров эпизода, так выражает чувства юных посетителей выставки и говорит о том экспонате, который вызвал эти чувства.

Этот жест — основной композиционный вектор, определяющий характер построения остальных монтажных планов, которые могут быть сняты на данном объекте. Это могут быть портреты ребят, детали ракеты и т. д. Ясно, что независимо от содержания этих планов они

потребуют ракурсных композиций. Если кинооператор во время репорта ж их съемок фиксирует какой-либо ударный момент, выражающий главный смысл происходящего действия, то в дальнейшем набор кадров может компоноваться на основании найденного изобразительного ориентира.

— Ну и что вы хотите сказать разговорами о ракурсах? — мог засомневаться пещерный художник. — Уж не упрекаете ли меня за то, что я не рисовал портреты мамонтов с нижней точки?

— Совсем не собираемся, — сказали бы мы. — Мы понимаем, что это сложная творческая задача.

Но если бы мы снимали кинофильм об эпохе палеолита, то обязательно сняли бы мамонта с точки зрения человека, стоящего у ног косматого великана. Так мы подчеркнули бы рост мамонта. Его хобот

Е. Медынский «Компонуем кинокадр»

брал бы охапку травы и медленно уносил вверх, к основаниям клыков, в спокойно жующий рот. Или сняли бы крупный план самого художника после того, как он со своими соплеменниками праздновал окончание удачной охоты. На фоне неба появилась бы сияющая физиономия нашего коллеги, а на переднем плане мелькала бы ручища с копьем, которым наш предок размахивал, выражая дикий восторг...

— Вот этот ракурс подчеркнул мою радость, — сказал бы предок, увидев такой кадр. — Такой ракурс служит особой цели.

— Правильно, — согласились бы мы. — Это пример ракурса, помогающего выразить эмоциональное состояние героя.

Третий вариант ракурсной съемки — это использование ракурса как своеобразного изобразительного эпитета. Это значение приема кинематографисты нашли далеко не сразу, но именно такое его применение дает наиболее интересные результаты. Одним из тех, кто раскрыл эту роль ракурса, был замечательный советский киноопера-



тор А. Д. Головня. Снимая фильм «Мать», он использовал ракурс как средство психологической характеристики героев, и это было событием в истории не только отечественного, но и мирового киноискусства.

В наше время стилистика игровых фильмов изменилась, но принципы, найденные основоположниками кинооператорского мастерства, остались, так как они составляют сущность операторского искусства. Это касается и ракурса, использованного в качестве эмоционального определения.

Такой эпитет подчеркивает не только внешние признаки объекта, он может комментировать духовное состояние героя. Именно это явилось подлинно творческим открытием ракурса, который стал не техническим приемом, а средством, выражающим идею и чувства автора.

Величественный. Торжественный. Радостный... Очевидно, раскрыть смысл этих определений и дать эмоциональные оценки их поможет взгляд с нижней точки. Объект или герой как бы возвысится над зрителем. И хотя это будет пространственное соотношение, но наше сознание при определенных условиях наделяет его нравственно-этическим содержанием. Опыт поколений помогает кинозрителю воспринимать ракурс как эмоциональную оценку по аналогии с ролью литературных эпитетов. Ведь читая фразы, где эпитетам принадлежит решающая роль, мы сразу воспринимаем характеристики, данные герою писателем. «Гордо поднятая голова», «горестно опущенная голова» — такие сочетания сразу дают нам представление о

(нооператора)

чувствах, переживаемых героем. И у нас не вызовут осмысленного отклика словесные формулировки типа «гордо опущенная голова», «весело согнутая спина», «радостно поникшие плечи». В речевом строе такие образы прозвучали бы нелепостью. Аналогично может действовать и неточное применение ракурса.

Горестный. Поверженный. Удрученный... Как снять героя, которому адресованы такие эпитеты? Очевидно, эти определения могут быть выражены съемкой с верхней точки.

Кадр 75 — своеобразное доказательство связи физического действия и духовного состояния человека. Оба — и победитель и побежденный — красноречиво свидетельствуют, как выглядит человек, испытывающий положительные или отрицательные эмоции. И кинооператор сделал бы правильно, если бы, работая над этим эпизодом, снял крупные планы спортсменов, показав их в ракурсе: победителя с нижней точки, а побежденного — с верхней. И это вовсе не шаблонное решение. Позы героев — это внешнее проявление их чувств, их настроения, и это может быть подчеркнуто ракурсной позицией камеры.

Применение ракурсных съемок для психологической характеристики персонажей очень ярко проявилось в творчестве замечательного советского кинооператора А. Д. Головни — одного из основателей советской кинооператорской школы. В фильме «Мать», ставшем классикой мирового кинематографа (режиссер В. Пудовкин), был создан изобразительный образ главной героини Ниловны, которая в



Кадр 76



Кадр 77

начале своего гражданского становления была снята с верхней точки, что подчеркивало ее забитость, приниженность, покорность судьбе (кадр 76). И лишь в финале картины, когда Ниловна идет со знаменем в первых рядах демонстрантов, оператор снял ее с нижней точки, чтобы усилить ощущение пробудившегося в ее душе человеческого достоинства (кадр 77).

Но, с другой стороны, в фильме «Мы из Kronштадта» (режиссер Е. Дзиган, оператор Н. Наумов-



Кадр 78



Кадр 79

Страж) кадры, показывающие пленных моряков, стоящих на краю обрыва перед казнью, тоже сняты с нижней точки. Правомерно ли это? Они потерпели поражение, а ракурс соответствует понятиям «величественный», «непобедимый»? Но все дело в том, что, хотя взятые в плен моряки и побеждены, они не сломлены духовно! Кстати, они показаны в том же ракурсе, в котором снят финальный кадр фильма: на этом же обрыве стоит балтийский моряк Артем Балашов, который отомстил за погибших товарищей и, сбросив врагов в море, произнес пророческие слова: «А ну, кто еще

хочет на Петроград?!» (Кадры 78, 79.)

Когда мы слышим эту фразу, звучащую с экрана сегодня, мы невольно вспоминаем последующую историю Ленинграда, дни Великой Отечественной войны, и кадр, снятый в тридцатые годы, приобретает символическое звучание!

Выбирая ракурсные съемочные точки, кинооператор не должен забывать о конкретных обстоятельствах, об индивидуальных особенностях объекта съемки, которые могут соответствовать авторскому замыслу, а могут и противостоять ему. Так, например, показывая людей в ракурсе, следует особенно

Кадр 80 а, 6



внимательно следить за тем, как в данных обстоятельствах выглядит герой, не деформируется ли его фигура или лицо. Сравнивая кадры 80, а и б, можно заметить, что в первом случае герой снят по классической схеме, повторяющей ракурс из финальной сцены фильма «Мать», и действительно выглядит вполне торжественно. Но портрет бывшего моряка явно неудачен. В центре картинной плоскости оказались подбородок и шея пожилого человека, и на эти натуралистические детали зритель обратит внимание в первую очередь. Кроме того, в известной степени потерялось ощущение торжественности момента оттого, что в ракурсном кадре исчез фон, создающий определенное эмоциональное настроение.

С помощью ракурсной позиции кинокамеры можно решать различные творческие задачи. Но в любом случае ракурс становится сильным и действенным средством только тогда, когда кинооператор применяет этот прием, чувствуя необходимость высказать свое отношение к объекту съемки и имея для этого достаточные основания.

Переместимся в пространстве!

«Окно в мир» — говорили о кинохронике, когда утверждалось новое искусство кинематографа. «Кинокамера смотрит в мир» — такая публицистическая передача есть на телевидении сегодня. Эти названия обозначают, что зритель становится свидетелем событий, которые «увидел» объектив киноаппарата.

Было время, когда такие съемки велись громоздкими стационарными камерами и обязательно со штатива. При неподвижной кинокамере динамика изображаемой жизни и статика съемочной точки входят в противоречие, подчеркивая отчужденность зрителя от экранного действия. Зритель оказывается в позиции постороннего наблюдателя, он «свидетель», и не больше. Между тем съемочная группа всегда ставит себе задачу увлечь зрителя, чтобы он относился к происходящему на экране так, будто действие происходит сию секунду и касается его лично. Для этого кинооператор строит выразительную композицию, старается выразительно осветить объект, ищет выразительный съемочный прием. Один из операторских приемов, активно действующий на кинозрителя, — *съемка с движения*.

Первой попыткой «раскрепостить» камеру и динамикой съемочной точки выразить оценку происходящего действия было панорамирование. Съемка с движения — следующий шаг к овладению возможностями динамической киносъемки. Камера перестала быть пассивным свидетелем происходящего, она не только присутствует при событии, она участвует в нем! Ведь съемка с движения имитирует реальные действия, которые совершает человек, когда приближается к объектам или удаляется от них и видит окружающий мир, перемещаясь в пространстве. Изображение такого рода воспринимается очень своеобразно. Бели, например, герои идут по узкой горной тропе, то зритель будто «идет» вместе с ними. А если они торопятся и бегут, то и зритель

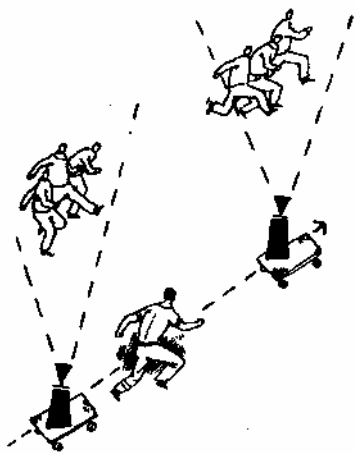


Рис. 22

вдруг ощущает, что он «торопится» и «вбежит» (рис. 22). У человека, сидящего в кинозале, возникает чувство, которое киноведы называют «эффектом присутствия» или «эффектом участия».

При съемке с движения камера может приближаться к объекту, удаляться от него и двигаться мимо него или вместе с ним. В зависимости от характера движения прием называется «наездом», «отъездом» или «проездом» (последний иногда называют «динамическим панорамированием»).

Наезд камеры, как и реальное приближение к объекту, вызывается желанием увидеть его крупнее и получить более подробные сведения о нем. Направление движения при этом совпадает с направлением оптической оси объектива.

Отъезд имеет противоположный смысл. Он как бы прекращает связь с объектом, завершает рассказ о со-

бытии, переключает внимание зрителя с конкретной детали на то, что ее окружает.

Проезд — это съемка, при которой направление движения камеры и направление оптической оси объектива не совпадают. При проезде объект виден с разных позиций, которые занимает камера.

Главные характеристики этих приемов — траектория и темп движения съемочной точки.

От выбранной кинооператором траектории движения зависит, какие объекты попадут в кадр и с каких позиций они будут показаны. Угол зрения объектива и траектория движения камеры определяют всю поликомпозицию снимаемого плана, которая всегда оказывается гораздо выразительнее, чем при съемке со статичной точки.

Темп движения камеры помогает не только раскрыть содержание действия, но и дает изобразительную основу для эмоциональных оценок. Это способ передачи настроения, возможность воздействовать и на разум и на чувства зрителя. Конечно, деление на рациональную и эмоциональную стороны приема довольно искусственно, но при анализе творческих методов такое деление возможно. На самом же деле снятый с движения план представляет собой единое целое, в котором темп неразрывно связан с композицией кадра, стилевыми особенностями изображения, звуковым сопровождением — всем образным строем, формирующим кинопроизведение.

Разумеется, «медленно» или «быстро» само по себе не играет решающей роли, но темпо-ритм появле-

ния, изменения и исчезновения изобразительной информации влияет на характер ее восприятия зрителем.

У человека есть устоявшиеся принципы восприятия, связанные с биологическими ритмами, ритмами природных явлений, и мы соотносим полученную информацию с уже приобретенным опытом. Следует учитывать это, выбирая темп для выполнения приема. Так, например, если нужно подчеркнуть возможную опасность при появлении в кадре какого-нибудь предмета, то наезд на этот предмет вряд ли следует сделать быстро. Ведь приближение к нему должно выразить преодоление сомнения, страха, естественное чувство самосохранения. Если же опасность появилась неожиданно и кинооператор захотел передать момент внезапности (например, на тропинке, по которой шагают беспечные туристы, появилась змея!), то, конечно, имитируя реакцию испугавшегося человека, кинооператор сделает стремительный наезд. И чем он будет динамичнее, тем эмоциональнее окажется не только снятый кадр, но и весь эпизод.

Наше внутреннее состояние всегда заставляет нас действовать в том или ином темпе. И если от переживаемых эмоций зависит темп наших действий, то, значит, существует и обратная связь? В самом деле, хПо характеру действия, по его темпу мы нередко можем судить и об эмоциях, сопровождающих его. Такой ход рассуждений помогает кинооператору находить темп выполнения приема.

Съемка с движения дала возможность показывать пространство с точки зрения человека, который ви-

дит мир со своей, только ему присущей позиции. Так появился метод съемки, названный * *субъективной камерой*.

«Субъективная» — это значит имитирующая взгляд киногероя, исходя из его мироощущения, и совершающая действия в свойственной ему манере. Материал, снятый таким методом, позволил максимально сблизить героя и зрителя, который воспринимает экранное изображение уже не как операторскую трактовку события, а как реакцию героя на все, что происходит вокруг него. Прием дал возможность получать предельно эмоциональные кадры, ярко характеризующие человеческие чувства.

— А почему вы думаете, что ваша «субъективная камера» будет вызывать зрительские эмоции? — мог спросить пещерный художник. — За счет чего они возникнут?

— Уважаемый коллега, — предложили бы мы. — Представим, как бы выглядели на экране кинокадры охоты, снятые такой камерой.

...Мы подкрадываемся к стаду мамонтов. По сторонам тянутся жесткие стебли тундровой осоки. Иногда кадр перекрывают ветки каких-то кустиков, возникающих перед самым объективом. Охотники, которые идут рядом с оператором, крадутся пригнувшись, и поэтому киносъемка ведется с нижней точки.

Стадо мохнатых великанов все ближе и ближе. Движение камеры все осторожнее. Все выше становятся огромные туши животных. Камера замедляет движение, и зритель чувствует, что ему передается вполне понятный страх охотников.

Но вот камера останавливается и прячется в кустах. Мы следим за стадом сквозь зеленые листья и густую траву.

— Да-а-а... — сказал бы предок. — Это похоже на настоящую охоту. На ее начало. Если все это снять телеобъективом, то такого впечатления, конечно не получится. А тут — сплошная эмоция!..

«Стеклянный глаз»

"Исходным пунктом является: использование киноаппарата как Кино-Глаза, более совершенного, чем глаз человеческий, для исследования хаоса зрительных явлений,

наполняющих пространство".

Так писал Дзига Вертов, объясняя свое понимание документального кинематографа. Фиксирование окружающей действительности при помощи оптической системы, в самом деле, похоже на механизм нашего зрения. Кино-

объектив — подобие глазного хрусталика, кинокамера — глазное яблоко, кадровое окно — сетчатка глаза с желтым пятном, дающим наиболее четкое изображение. Но если мы видим мир в пределах стабильного угла зрения, то киноаппарат может менять этот угол в очень больших диапазонах. Так, например, объектив с фокусным расстоянием, равным 50 мм, который передает изображение в привычных нам соотношениях, охватывает по горизонтали угол в 24,8 град, объектив с фокусным расстоянием 16 мм — 69 град, а

объектив с $F=300$ мм — всего 4,4 град.

От угла зрения оптической системы зависит не только масштаб изображаемых предметов, но и характер взаимодействия этих предметов. Зритель, видя изображение, снятое при помощи "механического глаза", воспринимает все происходящее не так, как это было в жизни: иначе выглядят формы предметов, по-иному строится перспектива пространства, в котором происходит действие, изменяется темп движения, свойственный объектам на самом деле. Отклонение от привычных зрительных оценок позволяет кинооператору строить выразительные композиции, изменяя привычные представления о процессах, которые происходят в реальном мире. Это принципиально важное отличие возможностей "киноглаза" от человеческого глаза. Кинооператор с помощью оптической системы может замедлить или ускорить реальное движение, показать взаимодействие объектов в таких сочетаниях, которые мы никогда не различим простым глазом. Поэтому смена оптики — это творческий прием, с помощью которого кинематографист раскрывает зрителю свое понимание окружающего мира.

Д. Вертов делил творческий процесс на следующие этапы: "Кино-Глаз=кино-вижу (т. е. вижу через киноаппарат) + кино-пишу (т. е. пишу киноаппаратом) + кино-организую (т. е.



монтирую)"

В сущности эта схема похожа на то, что представляет собой сложный зрительный аппарат человека. Ведь глаз лишь воспринимает световые импульсы, а зрительные впечатления формируются и оцениваются нашим сознанием.

Эта связь зрительного образа, сформированного лучами света, с его осмыслением требует, чтобы применение оптики не превращалось в стремление к чисто формальным искажениям объектов. И в то же время любая, самая яркая и причудливая форма, полученная при помощи оптической системы, не окажется нарочитой и случайной, если в ее основе лежит намерение раскрыть сущность показанного факта или характера.

Эта проблема особенно часто встает перед кинооператорами, увлекающимися применением супер-широкоугольной оптики.

Многие тысячелетия человек смотрел на море, на степь, на тундру и видел ровную линию на том месте, где "небо сходится с землей". Потом он узнал, что наша планета — шар, и понял, что горизонт — это часть огромной дуги. Сегодня мы можем увидеть изогнутый горизонт на изображениях, полученных при помощи ультракороткофокусной оптики, которая за счет своих физических свойств передает эту горизонталь в виде дугообразной линии (кадр 81).

— Но ведь это же совсем не то, что мы видим в жизни, — мог уди-

виться пещерный художник. — Это неправда!

— Это правда, уважаемый коллега, — сказали бы мы. — Но это правда, которую мы называем правдой искусства. Это образ. Художественный образ действительности, увиденный автором.

Кстати, если суперширокоугольные объективы появились сравнительно недавно, то воображение художников создавало подобные композиции задолго до появления «механического глаза». Так, например, считая привычную нам перспективную картину действительности обедненной и стремясь создать сложный образ мира, француз-импрессионист Поль Сезанн и замечательный советский живописец К. С. Петров-Водкин использовали так называемую сферическую перспективу — на их полотнах можно увидеть несколько точек зрения, наклон вертикальных осей к центру, разворот плоскостей к переднему плану. Так, в картине Петра Петровича Петрова-Водкина «Смерть комиссара» изображение буквально имитирует план, снятый ультракороткофокусным объективом, что подчеркивает напряженность момента.

Непривычная неустойчивость фигур, уходящих вдаль, говорит о душевных потрясениях, о том беспокойном времени, в котором живут, борются и умирают герои художника.

Изменяя угол зрения оптической системы, кинооператор может трансформировать обычные жизненные процессы, придавая им образное символическое значение. Представим себе такой вариант съемки: каменщик, занятый кладкой стены, берет кирпич и кладет его на цементный

раствор. Если такой план снять короткофокусным объективом с близкого расстояния, то искажение привычных перспективных соотношений сделает кирпич огромным. Потом рука строителя уйдет вглубь кадра, возьмет еще один кирпич, который, приближаясь к камере, тоже увеличится в размерах и ляжет на цемент. И еще раз. И еще... Такое изображение создаст образ созидательного труда!

— Но ведь это искажение привычных форм, — мог запротестовать пещерный художник.

— Да, искажение, — согласились бы мы.

— А зачем это нужно: выстраивать композицию, где все на грани абсурда?

И вот тут мы могли задать встречный вопрос: «А как, имея перед собой всего-навсего один кусок стены, одного строителя и несколько кирпичей, передать на экране общий темп стройки, придать действию символический характер?»

Но мы не стали бы задавать такого вопроса. Предок все равно не понял бы нас. Ему было достаточно внешней изобразительной схемы, а об образности он, естественно, не думал.

Технические свойства оптической системы, использованные в творческих целях, дают возможность не копировать окружающую действительность, показывая лишь внешнюю сторону фактов, а истолковывать происходящие события, выявлять характерные черты героев. Именно поэтому Дзига Вертов ввел термин «Кино-Глаз». В этом понятии подчеркнуто и сходство и различие в возможности видеть мир

простым глазом или через объектив киноаппарата.

Группа короткофокусных объективов, имеющих большую глубину резко изображаемого пространства, позволяет компоновать разномасштабные глубинные композиции. Чтобы показать в одном кадре объекты, находящиеся на разных расстояниях от камеры, и связать их в один сюжетный узел, кинооператор должен придать всем зонам одинаковую степень резкости. Такую задачу можно решить только при помощи короткофокусной оптики (кадр 82).

Композиция, показывающая ребят, играющих в хоккей на маленьком участке двора, явно распадается на три изобразительные зоны: первая — ноги и клюшка вратаря, вторая — группа нападающих и третья — дома на заднем плане. Все три зоны находятся в фокусе. Зрителю не составляет труда следить за их взаимодействием.



Сюжетный центр композиции — мальчик, готовящийся нанести бросок по воротам. Легко представить себе, что после броска зритель переключит свое внимание на передний план — клюшку вратаря, руку, накрывающую шайбу, — а после того, как вратарь откинет шайбу игрокам, зритель снова переключит взгляд на средний план.

Уже упоминалось, что кинооператор должен реагировать на меняющиеся ситуации и в случае необходимости выстраивать новые композиционные варианты. Так, например, если вратарь пропустит шайбу и она отлетит в сторону, то, очевидно, за шайбой, которая станет сюжетным центром, будет проведена панорама и вся композиция изменится.

Короткофокусные объективы за счет широкого угла зрения захватывают большое пространство и не концентрируют внимание зрителя на

мелких деталях, что облегчает съемку без штатива. Неизбежное покачивание камеры становится менее заметным. Причем с рук в этих случаях можно снимать не только статичные планы, но и проходы.

...Недавнее поле боя на вьетнамской земле. Вывшая база сайгон-ских войск. Разбитые автомашины, перевернутые взрывами бронетранспортеры. Кинооператор с камерой в руках медленно движется вдоль воронок и разбитой военной техники, потом входит в блиндаж. Вдали видно маленькое светлое пятно — другой вход. Камера движется к нему, оно увеличивается, темнота отступает. Пройдя вдоль блиндажа 12—15 метров, кинооператор снова оказывается на бывшем поле боя.

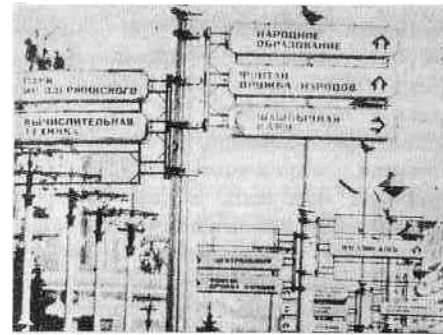
Композиция кадра при таком проходе включила в себя множество самых разнообразных композиционных вариантов. Были скомпонованы общие планы, характеризующие обстановку, крупные планы разбитой вражеской техники, деталей, свидетельствующих об ожесточении отгремевшего на этом месте сражения. Каждая из очередных композиций дополняла предыдущие и являлась самостоятельным микроэпизодом. Во время съемки этого динамического плана кинооператор панорамировал, совершал наезды, отъезды камеры, а весь проход закончился статичным общим планом, показывающим рисовые поля — землю, отвоеванную у захватчиков.

Этот план для телефильма «Вьетнам непобедимый*» был снят объективом с фокусным расстоянием 9,5 мм (16-миллиметровая пленка). Композиция кадра менялась на всем его протяжении. Кинооператор вы-

страивал ее, учитывая все привходящие обстоятельства, и делал это не глядя в окуляр лупы, что позволило переступить через рваные куски железа, обходить воронки, ориентироваться в темном блиндаже. Такой метод работы возможен при определенном опыте и использовании короткофокусных оптических систем.

Работа над крупными планами с использованием короткофокусной оптики требует особого внимания кинооператора. Острота перспективных изменений, которые неминуемы, может привести при съемке с близкого расстояния к искажению человеческих лиц и фигур. Необходимо помнить и то, что, снимая короткофокусной оптикой интерьеры, архитектурные сооружения и другие объекты, в которых четкая геометрия является основой формы, кинооператор тоже не должен допускать искажений, если они не обусловлены творческим замыслом. Для этого достаточно установить камеру так, чтобы оптическая ось объектива была перпендикулярна вертикальным линиям и плоскостям, попадающим в кадр. Иногда, увлекаясь показом внутрикадрового действия, кинооператор забывает об этом требовании, и тогда итогом съемки могут стать планы с косыми дверными проемами, наклоненными стенами, деформированными оконными рамами, что, как правило, производит неприятное впечатление.

Широкоугольные объективы дают возможность строить кадры с резким искажением вертикалей и горизонталей, а также получать своеобразные эффекты глубины пространства за счет того, что ли-



Кадр 83

Кадр 84



нейная перспектива при взгляде через короткофокусную оптическую систему передается необычно — линии схода уходят к горизонту под крутыми углами.

Длиннофокусные объективы тоже вносят элемент необычности в глубинные композиции, но это выглядит совсем по-другому за счет узкого угла зрения объективов. Линии схода при съемке длиннофокусной оптикой уходят вдаль под такими незначительными углами, что по мере удаления от съемочной точки объекты не меняют свои масштабы так, как это привычно нашему глазу. В результате создается необычная трактовка пространства, которое выглядит как бы спрессованным, сплюснутым в направлении оптической оси. Это позволяет создавать такие далекие от действительности изобразительные композиции, как приведенная в кадре 83. И уж совсем необычно смотрится кадр 84!

— Но это то, чего не может быть, — сказал бы предок, покачивая косматой головой. — Это вовсе не реализм!

— Реализм не требует отказа от образности, — ответили бы мы. — Конечно, среднее расстояние от мальчика до Солнца 149 500 000 километров. Конечно, масса Солнца в 332 400 раз больше массы Земли. Конечно, мальчик не дотянется до Солнца и не удержит его в руках. Но не надо понимать этот кадр буквально. Это символ того, что Детство тянется к Радости, к Счастью. И такое толкование кадра вовсе не против принципов реалистического искусства!

Используя свойства, длиннофокусных объективов, кинооператор мо-

жет менять не только пространственные координаты, но и временные. Это вполне естественно, так как основные философские категории, Время и Пространство, неразрывно связаны друг с другом. И кинокомпозиция, изменяющая пространственную характеристику, неминуемо затрагивает временную, и наоборот. Строго говоря, это происходит и при съемке любой оптикой, но длиннофокусные объективы делают такие эффекты особенно заметными, а значит, и выразительными.

...На ледовый аэродром станции СП садится самолет. Громадная машина зависла в воздухе. Зритель привык к тому, что авиация — это стремительные скорости, а кинокадр с многотонным воздушным кораблем, почти не имеющим поступательного движения, подчеркивает иное — он говорит о чуде преодоления силы тяжести. Кажется, что самолет просто висит над ледяными полями, величественный и почти неподвижный...

Если кинооператор komponует кадр, направляя оптическую ось длиннофокусного объектива вдоль траектории, по которой перемещается снимаемый объект, то характер движения искажается. Вертикальные и горизонтальные перемещения объекта при этом фиксируются, а приближение к камере или удаление от нее не ощущается. Это происходит за счет того, что из-за узкого угла зрения оптической системы изображение объекта практически не увеличивается в масштабе за тот временной промежуток, в который при наблюдении простым глазом он изменился бы довольно значительно. Происходит явление,

обратное тому, которое в этих же условиях достигается при съемке широкоугольными объективами. Там динамика увеличивается, здесь — исчезает.

Так как движение — важнейший признак, характеризующий окружающий нас мир, и сам кинематограф появился как искусство, основанное на возможности передать движущееся изображение, то нарушение привычных динамических характеристик будет одним из самых ярких и эмоциональных моментов экранного зрелища.

Никакое другое зрение, кроме механического взгляда кинокамеры, не может показать нам измененное Пространство и измененное Время.

И наехать и отъехать

Когда у кинооператора возникало желание увеличить масштаб изображения, он менял оптику или приближался к предмету, взятому в кадр. А если он хотел* чтобы объект увеличивался или уменьшался постепенно, то он во время съемки перемещал кинокамеру, выполняя наезд или отъезд. Так было всегда, пока не появились оптические системы, которые могут менять фокусное расстояние. Теперь кинооператор, стоя на одном месте, может «наехать» или «отъехать», меняя масштаб снимаемого объекта с общего до крупного плана или наоборот.

— Совершенно верно, — согласился бы пещерный художник, если бы он регулярно смотрел различные телепередачи. — Но я заметил, что

многие кинооператоры то и дело изменяют масштаб изображения туда-сюда, туда-сюда, даже смотреть неприятно. Скажите, пожалуйста, зачем они так поступают?

— Не знаем, — откровенно сказали бы мы.

— Но ведь если зрители не поняли причины наезда или отъезда и не ощутили необходимости в этом приеме, значит, он возник на экране напрасно? — мог предположить предок.

— Ругать других просто, — сказали бы мы. — А вот имея 16-миллиметровую камеру, объектив с переменным фокусным расстоянием в диапазоне от 12 до 240 миллиметров, который позволяет двадцатикратно менять масштаб изображения, как бы вы, уважаемый коллега, сняли охоту на мамонтов?

— Уж я не стал бы дергать рычажок объектива без причины, — пообещал бы предок, — Прежде всего я сниму этим объективом вступительный план, использовав все возможности оптики. Представляете?

— Представляем.

...Крупно, во весь экран, показан кустик какой-то доисторической болотной осоки. Над ней летают доисторические насекомые. Тихая, мирная картина. Никаких экологических проблем.

Объектив, установленный на отметку 240 мм, начинает медленный отъезд с самого крупного на самый общий план.

— И вот здесь начнет звучать музыка, — сказал бы предок. — Не какой-то там «рок», а что-нибудь нежное, лирическое.

— А не шаблонное ли это решение? — спросили бы мы.

— Нет, — ответил бы предок. — Новаторство тоже должно учитывать роль человеческой психики. Вот когда в кадре появятся мамонты, возникнет ощущение опасности и начнется охота, вот тогда зазвучит «тяжелый рок», а сейчас-то он зачем?

— Ну, так... Легким фоном, — сказали бы мы. — Как какое-то предположение. Как намек на будущий конфликт.

— Интересная мысль, — мог согласиться предок. — Но давайте не отвлекаться. Мы же про то, как komponуется кадр, а про монтажно-тонировочный период можно поговорить потом.

— Но кино-то искусство оптико-фоническое, — напомнили бы мы. — А раз так, кинооператор должен думать об изображении, соотнося его с будущим звуковым оформлением.

— Ладно, — согласился бы предок. — Подготовьте фонограмму. Потом на монтажном столе «приме-рим». А я продолжу съемку!

И камера начала медленно отъезжать. Почему «медленно»? А потому что вокруг бескрайняя лесотундра. Потому что природа — вечна. Потому что пойдет рассказ о палеолите, который начался в незапамятные времена и закончился около 13 тысяч лет назад. Ритмика приема должна подчеркнуть своеобразие ситуации, а не вступать в противоборство с ней. Конечно, контрастное, противоречивое звучание тоже бывает уместно, оно не запрещается, но пока для такого контрапункта нет особого повода.

Камера отъехала» и в кадре на самом общем плане показались мамонты. Они спокойно бродят по ле-

сотундре, не подозревая, что все они вымрут в этом палеолите и не доживут до будущих светлых эпох. Рост у доисторических слонов был хороший. Говорят, встречались экземпляры до трех с половиной метров. Но все равно вдали они кажутся маленькими.

— Надо снять еще один план, — посоветовали бы мы. — Не дубль, в точности повторяющий все, что уже есть, этого делать никогда не следует, а вариант с небольшими изменениями. Так делают все опытные документалисты. Ведь на съемке трудно предугадать будущие монтажные сочетания, и запас вариантов не помешает.

Кадр снова начинается с крупных стеблей травы. Объектив установлен на фокусное расстояние, равное 240 миллиметрам. Камера медленно (опять медленно, но несколько в другом темпе) отъезжает до общего плана, и одновременно начинается панорама. Это обзорная панорама, которую мы ведем при фокусном расстоянии объектива 12 мм. Когда вдали показались мамонты, мы перестаем панорамировать и медленно (опять медленно!) наезжаем на пасущихся животных, чтобы в конце панорамы укрупнить стадо. Вариант снят.

— Спасибо за творческую консультацию. Совет дельный, — мог сказать предок. — А теперь я сниму с наездами два-три плана своих ребят во время охоты.

Спрятавшись за ветвями низкорослого кустарника, три охотника внимательно следят за мамонтами. Камера наезжает на одного из них. Из-под клочковатых бровей сверкают охотничьим азартом глаза. Ос-

калены белые зубы. Раздуваются и без того широкие ноздри. Камера наехала, и следует долгая статика. Долгая потому, что, когда человек ждет, время для него тянется дольше обычного.

Еще один план. Лицо с прищуренными глазами, потом камера панорамирует вниз, на руку, держащую копье. Пальцы нервно подрагивают. Камера наезжает на кулак, судорожно вцепившийся в древко.

— Молодец! — сказали бы мы.

— Всю охоту я сниму репортажно, а вот финальный кадр сделаю снова с наездом, — сообщил бы предок.

— Молодец! — снова сказали бы мы.

В финальном кадре на экране — вождь, который руководил удачной охотой. Ракурсная съемка подчеркивает торжественный момент. Вождь потрясает копьем, вопит что-то на своем первобытном языке. Наш пещерный коллега делает динамичный наезд до крупного плана, и на экране сияет счастливое лицо победителя.

— Все, — сказал бы пещерный коллега, закончив съемку. — А теперь можно приклеить титр: «Конец фильма».

— Молодец! — сказали бы мы, — Талант — всегда талант!

— А скажите, — мог спросить предок. — Правильно ли, что в конце снятого сюжета я наехал на ликующего героя? Ведь это финал, и, может быть, нужно было сделать отъезд?

— Дорогой коллега. В суждениях о произведении искусства не стоит говорить «нужно было», лучше сказать «можно было»! Ведь все всегда

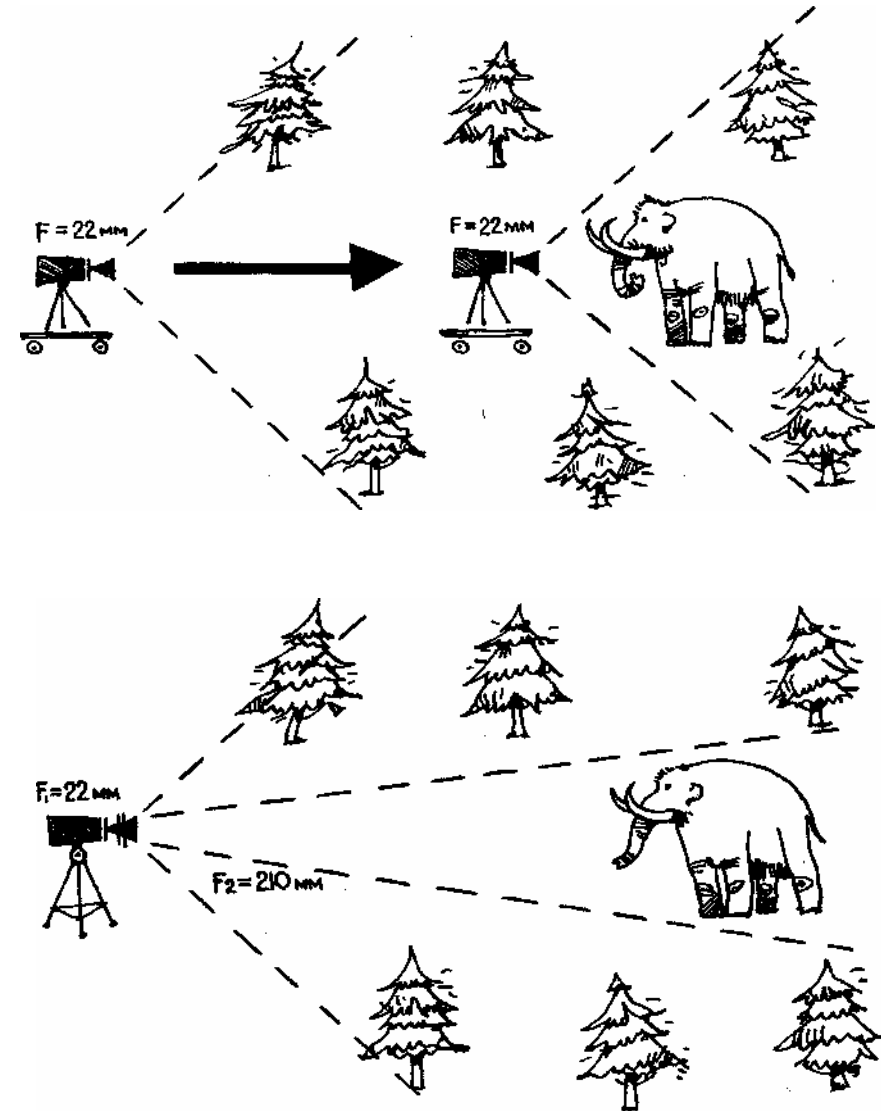


Рис. 23

зависит от замысла. Если возникло желание усилить образ героя, то хорош наезд. А если автор решил, что главную роль сыграл дружный коллектив, то кинооператор мог начать отъезд, чтобы в конце фильма в кадре оказались все охотники, туша поверженного мамонта и широкий доисторический пейзаж. А потом титр: «Конец».

— Понял, — подтвердил бы предок. — Но, знаете, где-то я уже не раз видел что-то подобное.* Не шаблонное ли это решение?

— Можно придумать и другой финал, — предложили бы мы, — Подумайте над этим, дорогой коллега...

Оптика с переменным фокусным расстоянием позволяет кинооператору выстраивать композицию кадра непосредственно во время съемки. Смещение кадровых границ, изменение масштаба, выявление центра формируется на глазах у зрителя, активно вовлекая его в творческий процесс. Поэтому и наезды и отъезды дают возможность действительно влиять на реакцию аудитории.

Обращаясь к приему, кинооператор выбирает материал, который может сказать о сути происходящего действия. В этих случаях прием оказывается действенным и эмоциональным.

Есть ли, например, повод для совершения наезда в уже знакомой нам ситуации, приведенной в кадре 53? Есть, и не один. Кинооператор может «наехать» на лицо женщины, стоящей у памятника, на ее медали, на цветы, лежащие на обелиске, на дату, выбитую на каменной плите. Это те детали, о которых у нас уже шла речь. Любой из таких наездов скажет о сути происходяще-

го события. Опытный кинооператор снял бы на этом объекте два-три плана с наездом, так как предсказать заранее, какой из них окажется наиболее удачным и будет поставлен в монтажный ряд, подчас очень сложно.

— А есть ли разница между материалом, который мы получаем при реальном перемещении камеры, и материалом, снятом при оптических наездах и отъездах, когда камера не трогается с места? — мог спросить нас пещерный художник.

— Это очень хороший вопрос! Разница есть. И даже очень большая. Это нужно знать!

Действительно, эти приемы сходны только в том, что при их помощи объект увеличивается или уменьшается в размерах, а все остальные результаты совершенно различны!

Во-первых, если мы в самом деле приближаемся к предмету или человеку, снимая объективом со стабильным фокусным расстоянием, то характер оптического рисунка у нас все время один и тот же. Ведь объектив «видит» все окружающее так, как позволяет ему его система. А меняя фокусное расстояние, мы меняем угол зрения и, стало быть, характер изображения. В начале наезда мы увидим все так, как «видит» широкоугольный объектив, а в конце — так, как объектив с узким углом зрения — длиннофокусный (рис. 23). Что при этом произойдет с фоном? Вначале он будет в резкости, так как короткофокусная оптическая система передаст все резко и четко, а в конце наезда фон может совершенно выйти из фокуса, ведь мы закончим съемку «другим» объективом, у ко-

торого будет иное фокусное расстояние и узкий угол зрения. У таких объективов глубина резкости очень мала.

Во-вторых, если мы укрупняем объект, подъезжая к нему на каком-нибудь транспортном средстве, то угол охвата фона у нас не изменится. А при оптическом наезде в конце плана все будет показано с другим углом зрения, и детали фона могут оказаться за рамками кадра.

В-третьих, предметы, которые находятся на пути к объекту съемки, при действительном наезде фиксируются с разных точек. Это создает пространственный эффект, а при оптическом наезде все эти детали просто исчезают из поля зрения, выходя за рамки кадра. Оптический наезд — это всего лишь укрупнение масштаба. И все. И конечно, создать иллюзию перемещения в пространстве, используя объектив с переменным фокусным расстоянием, очень сложно.

Кстати, эта оптика позволяет снимать планы, которые служат переходом к новой теме. Обычно это показ детали, после которой следует отъезд. Вариант подобного решения — кадр 85.

Представим себе, что снят эпизод, посвященный нелегкому труду оленеводов. Тундра. Стадо. Бригада на кочевке. После этого нужно перейти к следующему эпизоду в походной яранге, где бригадир даст интервью. Съемку монтажного перехода можно выполнить так: после кадров, снятых в стаде, крупно — во весь экран — рука бригадира с блюдцем и струя горячего чая. Камера отъезжает, и перед зрителями — бригадир, сидящий в тепле походного жи-



Кадр 85

лища. Теперь можно поговорить о жизни и проблемах оленеводов... В сущности, наезды и отъезды, снятые при помощи оптики с переменным фокусным расстоянием, — это внутрикадровый монтаж, выполненный кинооператором во время

съемки. Зритель активно участвует в этом процессе, наблюдая, как у него на глазах возникают и распадаются различные композиционные построения...

— Не стоит сейчас затрагивать проблемы монтажа, — мог запротестовать наш косматый художник. — Это очень сложная тема. Поговорим о монтаже потом, в специальной главе?

— Хорошо. Поговорим, — согласились бы мы.

«Резиновое» время

Как правило, кинооператор стремится создать картину окружающего мира с максимальным правдоподобием. Но бывают исключения. Иногда кинематографисты умышленно завышают или занижают скорость съемки, и это сразу меняет характер происшедших событий. Экранное время, а значит, и действие, которое происходило во времени и в пространстве, приобретают иные показатели по сравнению с теми, которые фиксировала кинокамера. Эффект движения ускоряется или замедляется. Это происходит потому, что кинооператор может совершить «чудо» — изменить течение времени. Только на киноэкране возможно увидеть «растянутое» или «сплющенное» время, а также событие, которое развивается от настоящего к прошлому, — для этого достаточно пустить мотор кинокамеры в обратном направлении.

Проекция изображения на экран происходит с частотой 24 кадра в секунду. Поэтому если киноопера-

тор вел съемку движущегося объекта со скоростью 48 кадров в секунду, то на экране объект пройдет за секунду лишь половину пути, сделанного в действительности, и скорость движения замедлится вдвое. А если съемка велась со скоростью 12 кадров в секунду, то объект на экране будет двигаться в два раза быстрее, чем это было в жизни (рис. 24),

— А зачем это нужно? — мог спросить пещерный художник. — Никто не поверит в правдивость такого зрелища!

— Правдивость не стоит понимать буквально. Ведь у нас уже шел разговор о том, что искусство не копирует факты, а вскрывает их суть и дает им авторскую оценку,

— Ну и что же мы вскроем, исказив характер реального движения? — мог спросить предок.

...На берег выкатываются гребни волн. Водяной вал встает во весь рост, закручивает свою вершину, надвигается на нас и вдруг с грохотом обрушивается на прибрежную гальку и тьянет, тьянет к нашим ногам длинные пенные языки. Обессилен, они тащат назад мелкие камешки и уходят под основание следующей водяной горы...

— Если кинооператор снял такой кадр, вдвое увеличив скорость движения пленки в камере, что получится на экране? Что увидит зритель?

— По-моему, он увидит, что волны идут вдвое медленнее, чем на самом деле. Только и всего, — мог ответить пещерный художник.

— Да, вдвое медленнее, — подтвердили бы мы. — Но это не все. Ведь человеку свойственно воспринимать любую информацию эмоцио-

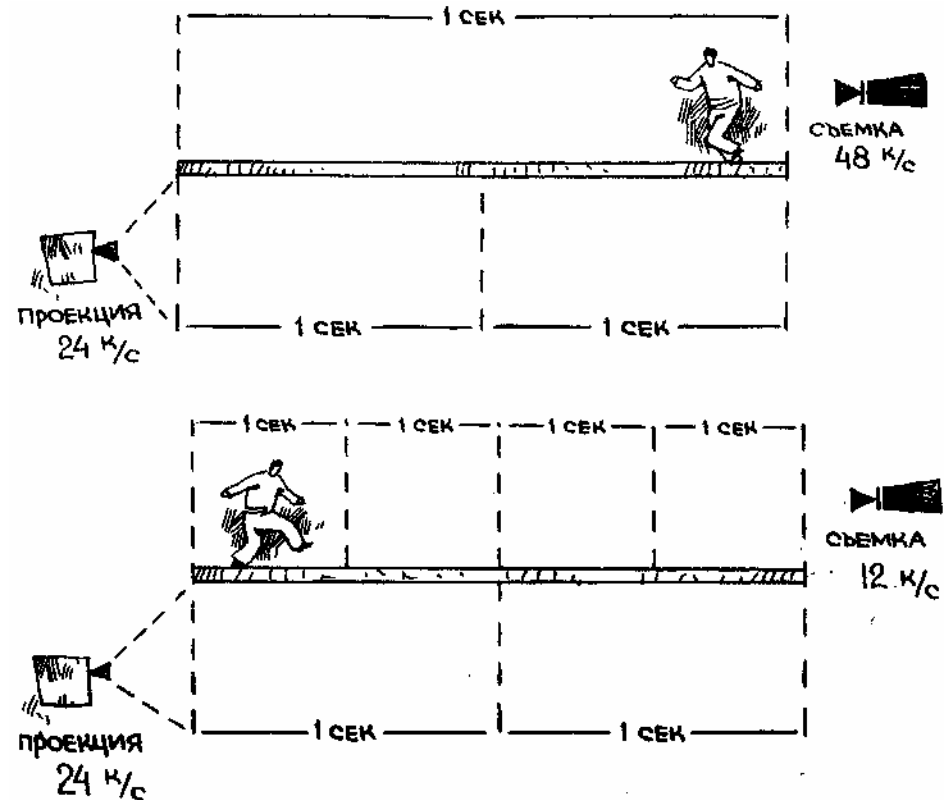


Рис. 24

нально, и, увидев такую необычную картину, зритель не будет подсчитывать, во сколько раз медленнее катятся волны прибоя, а подумает о вечности природы, о красоте окружающего нас мира...

И если бы нужно было снять кинокадры для иллюстрации отрывка из стихотворения Александра Сергеевича Пушкина «К морю»:

«Прощай, свободная стихия! В последний раз передо мной Ты катишь волны голубые И блещешь гордою красой...» —

то, наверное» следовало бы снять морской прибой именно так, замедлив движение волн, и это могло бы передать настроение поэта.

А теперь представим себе другой вариант, где движение будет усилено.

...Герой нашего фильма стоит в тягостном раздумье (бывают же такие минуты в жизни человека!), а над его головой тянутся тяжелые мрачные тучи. Если такой кадр снять со скоростью вдвое меньшей, чем нормальная, что получится? *

— Это вы опять о роли пейзажа? — мог спросить предок.

— Нет. Сейчас дело не в самом пейзаже, а в скорости движения туч.

— Я вас понял, — сказал бы предок. — Тучи будут выглядеть необычно. Они будут клубиться над героем и угрожать ему, как какие-то живые существа! Кинооператор, изменив частоту съемки, усилит ощущение тревоги, даст понять, что герою грозят какие-то испытания.

С первого взгляда кажется, что изменение динамических характеристик влияет только на внешние показатели действия. Но на самом деле это не так. Создавая картину, в которой движение выглядит необычно, кинооператор предлагает взглянуть во внутреннюю суть происходящего, задуматься над его значением. Это становится возможным потому, что зритель видит явление, событие или факт в совершенно иной изобразительной трактовке по сравнению с уже знакомой, много раз виденной и понятной. Ощущение «так не бывает» — это своего рода психологический порог, остановившись перед которым зритель должен как то истолковать себе увиденное и принять авторскую точку зрения. Хотя может произойти и так, что неподготовленный зритель не заметит созданный кинооператором образ и увидит в нем только внешнее несоответствие привычным ритмическим ориентирам.

Этот прием дает возможность осуществить самые разные творческие намерения. Достаточно вспомнить суетливо дергающиеся фигуры трех персонажей сатирических фильмов режиссера Л. Гайдая («Самогонщики» или «Пес Барбос и необычный

кросс»), которые были сняты с заниженной частотой кадров, и трагические сцены из фильма «Комиссар» (режиссер А. Аскольдов, оператор В. Гинзбург), когда человек, сраженный пулей, падает на землю и зритель видит, как в нереально замедленном темпе проходят последние секунды человеческой жизни. Факт, растянутый во времени, дает возможность с особой остротой воспринять его смысл. Такой метод съемки называется «рапид», что в переводе означает «быстрый», «скорый». На экране он дает эффект замедленного действия.

Изменение скорости съемки не всегда имеет цель придать происходящему действию образное значение и усилить его эмоциональную окраску. Так, например, в спортивных фильмах, которые делаются для профессионалов, рапидная съемка дает возможность тренерам анализировать действия спортсмена. Незаменимы такие съемки для научно-технических целей. Специальная киноаппаратура позволяет увидеть в замедленном темпе даже такие процессы, как полет пули, разрушение каких-либо предметов при взрыве и т. п. Но это уже особая область кинематографа, которая касается только специалистов.

А в заключение мы рассказали бы пещерному художнику историю об одном неожиданном творческом решении.

Это было давно. Оператор крутил кинокамеру ручкой, как во времена братьев Люмьер. Он снимал колонну актеров, которые изображали каторжан, медленно бредущих в далекую сибирскую ссылку. Дело было зимой, механизм камеры замерз. За-

густевшая смазка привела к тому, что все было снято с очень маленькой скоростью. Кинооператор побоялся признаться в своей халатности (а ведь это он должен был позаботиться, чтобы накануне такой съемки смазка была удалена!), отнес материал в проявку и стал дожидаться режиссерских упреков... Но произошло неожиданное! Режиссер, увидев материал на экране, пришел в неопиcуемый восторг! Колонна каторжан, вязнущая в глубоком снегу, выглядела совсем не так, как в жизни. Люди, толкаясь, падая, судорожно спешили — куда? На каторгу, навстречу дальнейшим страданиям! Снятый кадр приобрел новую, трагическую окраску. Бытовая обыденность исчезла, странный темп движения впечатлял...

— А что это был за фильм и кто его снимал? — мог спросить нас пещерный художник.

Об этом рассказал студентам ВГИКа один из старейших мастеров русского кинематографа, кинооператор и режиссер, профессор Юрий Андреевич Желябужский. К сожалению, названия фильма и фамилию оператора мы, студенты, не запомнили...

Без динамики

Все изобразительные доводы фотоснимка предъявляются зрителю сразу, дополнительных резервов у фотоотпечатка нет.

Кинокадр действует на аудиторию иначе. Динамичное изображение дает изменяющуюся информацию, и по мере изменения внутрикадрового

действия меняются зрительские впечатления и оценки.

Но иногда кинематограф «вспоминает» принцип своей прародительницы фотографии и останавливает действие, полностью отказываясь от динамики. Тогда на экране возникает стоп-кадр.

Изображение, полученное стоп-кадром, и фотоснимок — не одно и то же. У двух внешне одинаковых статичных композиций трактовка действительности принципиально различна. Если фотография — это статичное изображение, которое лишь напоминает зрителю о динамике реальных жизненных процессов, то стоп-кадр — это, наоборот, сознательный отказ от динамики и акцент на одной из ее фаз.

x

— А зачем умышленно обеднять форму? — мог с полным правом спросить нас низколобый предок. — Зачем возвращаться к тому, от чего кино ушло почти сто лет назад? Ведь, теряя динамику, мы потеряем главное качество кинематографического изображения?

Замечание резонное. И нам пришлось бы объяснить пещерному коллеге, что фотоснимок — это миг, выделенный из потока жизни, изолированный во времени от прошлого и будущего, зритель может лишь домыслить это прошлое и будущее самостоятельно*. А каждый кинокадр имеет предысторию, которая известна зрительному залу.

Своеобразие стоп-кадра заключается в том, что статика не является самостоятельным компонентом киноизображения, и выступает как результат какого-либо действия и находится с ним в неразрывном единстве. Обе составляющих взаимно до-

полняют друг друга, представляя единое целое.

Стоп-кадр действует не своим непосредственным содержанием, которое само по себе может оказаться живописным; он заставляет зрителя острее «ощутить все» что предшествовало ему.

Стоп-кадр нельзя рассматривать как отдельную композицию, потому что он по своей сути является итогом определенного процесса, завершая который предлагает осмыслить и оценить комплекс предварительных сведений, уже полученных зрителем с экрана.

Стоп-кадр показывает момент жизни вне временных координат. В фотографии мы воспринимаем статику как должное. А в динамической киномодели внешнего мира, которую дает кинематограф, статика выглядит абсолютно чужеродно. Остановка движения нарушает принцип кинематографа вообще, и, вполне естественно, это привлекает внимание зрителя и ведет к тому, что прием оказывается очень эмоциональным и емким по смыслу.

Кадр 86 дает возможность увидеть финиширующую спортсменку на стоп-кадре в момент наивысшего напряжения, в мгновение, которое как в реальной жизни, так и при обычной киносъемке прошло бы незамеченным в силу своей кратковременности. Кроме того, этот момент был бы утерян для зрителя и потому, что его заслонили бы впечатления от последующего действия.

В реальной жизни изображенная на стоп-кадре фаза соревнований не может быть подвергнута подробному зрительскому анализу, а между тем

именно она венчает и долгий, тяжелый период тренировок, и нервное напряжение предстартовой лихорадки, и динамичную борьбу участниц на трассе. Это тот момент, когда цель достигнута, но еще не настало осознание победы, еще не нахлынуло чувство облегчения и не пришло радостное возбуждение от того, что долгожданный рубеж преодолен! Остановленный на экране миг — это водораздел между двумя эмоциями, двумя состояниями счастливого победителя, и увидеть, оценить его полностью можно только при помощи стоп-кадра — своеобразного творческого приема, придуманного кинематографистами.

— Но ведь это творческий прием режиссера, а не кинооператора, — мог сказать предок. — Стоп-кадр задумывается режиссером, и его печатают на специальной трюк-машине, где можно остановить пленку и повторить нужную фазу столько раз, сколько хочешь...

— Да, — согласились бы мы. — Но заготовку для стоп-кадра делает кинооператор. Он должен выбрать и снять тот план, который потом станет основой для оформления режиссерского замысла.

Логическая стройность композиции, ясность сюжетного центра — это неперемennые условия для выразительной остановки действия. Рыхлая и запутанная композиционная конструкция с обилием второстепенных деталей не позволит найти в ней четкую изобразительную основу, выделив которую можно создать впечатляющий зрительный образ.

— Не стоит резко делить творческие приемы на «режиссерские» и



Кадр 86

«операторские», — сказали бы мы пещерному художнику. — У нас уже шла речь о том, что изобразительный ряд фильма — это тесное, неразрывное единство содержания и формы. И поэтому режиссер с кинооператором должны работать в таком тесном содружестве, что иногда трудно различить, где кончается режиссура и начинается операторское мастерство. И наоборот.

Казалось бы, съемочных приемов не так уж много и перечислить их просто.

Это — выбор съемочной точки.

Применение различной оптики.

Перемещение кинокамеры во время съемки.

Изменение частоты кадров.

Работа над свето- и цветотональным характером изображения.

Вот, в сущности, и все. Не скрывает ли это творческую мысль? Ведь все эти приемы давным-давно

известны кинематографистам и применяются уже много лет? Не получается ли, что кинооператоры просто повторяют то, что уже найдено и опубликовано другими кинооператорами?

Технология выполнения приемов действительно одинакова во всех случаях, но не она важна в творческом процессе. Ведь кинематографист каждый раз рассказывает о новых людях, об уникальных событиях из их жизни, о разных человеческих характерах, и это делает каждую съемку непохожей на другую.

В Москве на Красной площади стоит храм Василия Блаженного.⁴ В «Популярной художественной энциклопедии» о нем сказано: «В. Б. х. отличается необычайной живописностью и разнообразием архитектурных форм, а богатство и красочность декор, элементов придают ему сказочную нарядность». Вот уже бо-

лее четырехсот лет люди удивляются мастерству зодчих Бармы и Постника, под руководством которых строился храм, а сложили его всего-навсего из 18 видов унифицированных кирпичей и каменных деталей. При первом взгляде кажется, что он заключает в себе множество архитектурных форм, но внимательный взгляд различит: русские мастера воспользовались лишь двумя архитектурными мотивами: формой восьмерика, которая определяет основные объемы, и полукружием, представленным в виде различных арок, оконных проемов и декоративных кокошников. Все сооружение составлено из десяти различных храмов, каждый из которых симметричен, однако весь собор как целое построен без всякой симметрии...

— Вы намекаете на то, что дело не в количестве кинооператорских приемов, а в том, как и для чего они будут применяться? — сказал бы пещерный художник, выслушав нас.

— Правильно, — подтвердили бы мы. — И тогда можно не опасаться никаких стандартов.

— Но если я все-таки придумаю какой-нибудь новый прием? — мог сказать предок. — Если, например, я сниму что-то, перевернув камеру вверх ногами? Как вы к этому относитесь?

— Можно, — согласились бы мы. — Но смотря для чего это будет сделано. Кстати, композиция такого рода нам знакома. Это был кадр из кинофильма «Баллада о солдате» режиссера Г. Чухрая. Герой фильма, совсем юный солдат Великой Отечественной войны Алеша Скворцов,

рассказывал о своем поединке с вражеским танком. Бой шел в чистом поле, и грозная машина, грохоча гусеницами, надвигалась на мальчика в военной форме, гналась за ним, и казалось, что настали последние минуты его жизни... И вот здесь операторы Э. Савельева и В. Николаев, снимавшие этот фильм, перевернули киноаппарат и земля будто вздыбилась, оказавшись вместе с танком над головой Алеши.

Почему эта композиция не воспринималась зрителями как нелепость? Потому что в ней чувствовался тот страх молоденького бойца, который ему пришлось преодолеть, чтобы победить!

Есть такие образные выражения «земля встала дыбом» или «все перевернулось вверх дном»... и именно такой образ появился на экране. Операторский прием помог показать не реальное происшествие, а внутреннее состояние героя фильма. А если бы эта же композиция была использована для показа самой обычной бытовой сцены, кадр выглядел бы абсурдом.

— А какое отношение к композиции кадра имеет эта тема? — мог спросить нас пещерный художник. — Ведь мы говорили о композиции, а сейчас о ней забыли?

— Ничуть! — сказали бы мы. — Ведь в результате использования приема кинооператор показывает нам какую-то ситуацию, выявляет взаимодействие объектов съемки. Это так?

— Так, — согласился бы предок.

— Поэтому экранное изображение напрямую зависит от операторского приема. Если прием удачен, то и киносказ будет интересным и

выразительным. А если прием выбран ошибочно, если он не способствует выявлению смысла происходящего действия и чувств героев, то весь изобразительный рассказ может оказаться не интересным и не понятным. Будет видна только «кухня», как говорят профессионалы, то есть зритель заметит, какой прием был выполнен, но не поймет, что он должен выражать...

В сущности, именно операторский прием дает возможность создать на экране те композиционные построения, которые расскажут о действии, происходившем перед камерой. Полнокомпозиция кадра — это результат применения операторского приема.

Арсенал имеющихся операторских

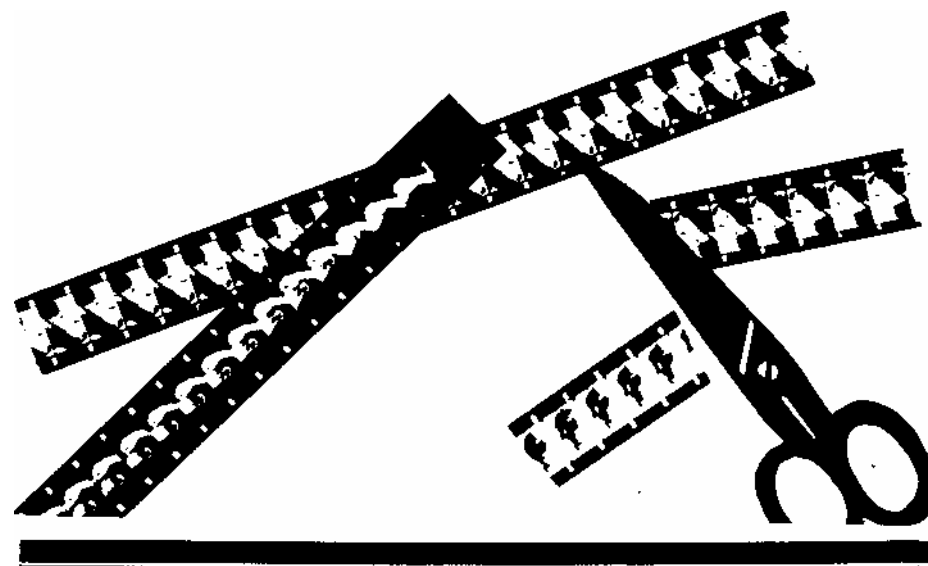
средств чрезвычайно богат, если думать о них как о способе оформления авторского замысла. Но нет такого изобразительного приема, который был бы хорош сам по себе и гарантировал успех, независимо от содержания снимаемого кадра. А если в сценарной основе заложена глубокая идея, то успех фильма во многом будет зависеть от того, с какой степенью выразительности она будет раскрыта.

— Я вас понял! — мог бы сказать наш талантливый собеседник. — Прием — это всего лишь форма, внешняя сторона содержания, и он для кинооператора является средством передать зрителям свое понимание события, факта или характера киногероя!



Андрея Монтеня. Мертвый Христос
 Примерно в 1500 году итальянский живописец и гравёр Андреа Монтеня создал исполненное композиционной остроты и драматизма полотно. Ракурсная точка зрения создавала ощущение присутствия при скорбной церемонии...

МОНТАЖ КИНО-ИЗОБРАЖЕНИЯ



«Montage» по-французски — сборка

Когда на киноэкране последовательно сменяют друг ДРУГА планы, снятые с разных точек, показывающие отдельные фазы какого-нибудь действия, мы воспринимаем их как единую сцену, и нам вовсе не мешает то, что по внешним параметрам изобразительный материал разнороден.

— Это монтаж, — мог подсказать догадливый пра-

щур. — С его помощью снятые планы соединяются в кинофильм.

— Но почему мы объединяем в своем сознании разрозненные элементы и относимся к ним как к модели непрерывного жизненного процесса? — спросили бы мы.

— В двадцатом веке люди научились смотреть кино, — мог объяснить пращур. — Вот если бы вы показали кинофильм у нас в пещере, то никто ничего не понял бы...

Зрители довольно долго учились смотреть фильмы. С 1885 по 1905 год кинокадры строились будто фотографии, снятые общим планом, или фрагменты театральной пьесы, снятые из партера. Приклеивались эти кадры друг к другу чисто механически. Режиссер следил лишь за последовательностью событий, и сидящим в зале было достаточно движения, воспроизводимого на экране. Кино еще не было искусством.

В 1908—1910 годы кинематографисты искали и осваивали выразительные средства киноискусства. Началось деление сцен на масштабные планы, кинооператоры стали применять панорамы, кинокамера сдвинулась с места, открыли ракурс. У мастеров кино возникло ощущение ритмики изображения, они увидели творческие возможности, скрытые в монтажных связях. Склеенные кадры постепенно превращались в образный ряд, который не просто фиксировал действие, а выражал эстетическое отношение авторов к изображаемому. Кино становилось той формой общественного сознания, которую В. И. Ленин назвал «важнейшим из искусств». Зрители постепенно постигали его язык, учились видеть в сочетании отдельных

кадров течение мысли. Теоретики и практики изучали возможности нового искусства. Советский кинорежиссер Лев Владимирович Кулешов первым пришел к выводу, что в основе специфики кинематографа лежит монтажный принцип. Исследования С. М. Эйзенштейна показали, что монтажный принцип — это свойство художественного мышления, процессы которого подчиняются общим закономерностям диалектики. Взаимодействуя с окружающим миром, мы всегда соединяем разрозненные впечатления в единую, целостную картину. Эту мысль С. М. Эйзенштейна в дальнейшем развили режиссеры и киноведы, которые нашли монтажные принципы в литературе, живописи, театре.

В кино различают два вида монтажа: внутрикадровый и межкадровый.

Внутрикадровый монтаж — это построение композиции, объединяющей все выразительные средства в новое художественное целое — мизанкадр (термин С. М. Эйзенштейна), который является элементом монтажного ряда.

Каждый из таких отдельных кусочков экспонированной пленки, показывающий реальное событие, отражает его, не нарушая единства места, времени и действия. При этом связи между героями, героями и окружающим их предметным миром происходят внутри композиции, которая является основным звеном будущей монтажной цепи, составляющей эпизод. Соединенные друг с другом мизанкадры дают возможность создать кинематографическую модель жизненной сцены.

Кадр (мизанкадр) — это, в сущ-

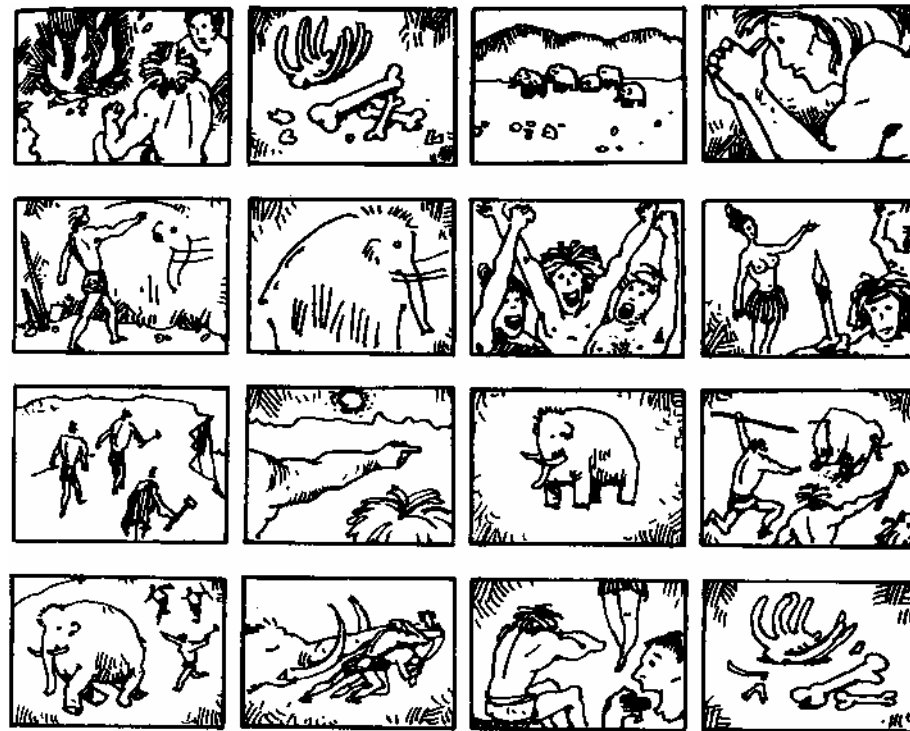


Рис. 25

ности, мини-фильм со своей мини-темой, с мини-действием, раскрывающим эту тему, с мини-драматургией, характеризующей течение этого действия. Развитие сюжета при этом может быть выражено с различной степенью ясности, оно бывает более или менее очевидным, но из суммы мизанкадров складывается общий сюжет кинопроизведения, и поэтому важность изобразительной организации каждого отдельного кадра очевидна.

Суть внутрикадрового монтажа заключается в том, что он суммирует различные творческие приемы

и соединяет в единую изобразительную композицию все компоненты, по которым зритель может судить о действительности. Чтобы смысл кинокадра совпадал со смыслом факта, послужившего основой киносъемки, операторское решение должно отталкиваться от реальной жизненной ситуации, исходя из которой кинооператор определяет временную протяженность снятого плана, выбирает съемочную точку для его фиксации, применяет нужную оптику, находит творческий прием, обеспечивающий наиболее выразительное раскрытие темы.



Кадр 87, а, 6

Кадр 87, а — пример композиции, скомпонованной с целью возможно ярче показать борьбу за мяч на соревнованиях по регби. Кинооператор ведет за своими героями панораму сопровождения. Благодаря длинно-фокусной оптике на картинной плоскости создана крупность, которая позволила отразить технологию игры и дать ее в развитии. Свободное пространство, оставленное перед бегущими, подчеркивает динамику. Все компоненты изобразительной конструкции зависят от реального факта и подчинены главной цели: с абсолютной достоверностью передать накал спортивной борьбы.

Зафиксированный фрагмент соревнований уникален, он привлекает внимание сам по себе, и, безусловно, на всем протяжении действия зрители будут с интересом следить за его развитием. Но для того, чтобы на монтажном столе сложился связный и подробный эпизод, в котором будет показано состязание регбистов, у режиссера должен быть целый ряд монтажных планов — мизанкадров.

Процесс работы над отдельным



мизанкадром складывается из двух решений. С одной стороны, кинооператор всегда рассматривает кадр как самостоятельную изобразительную комбинацию, а с другой — делает все, чтобы найденная композиция могла войти в единый смысловой ряд фильма.

Первая задача — это поиски и показ внутренних монтажных связей, составляющих композицию кадра, вторая — обеспечить возможность межкадрового монтажа, то есть соединения двух мизанкадров. Это уже профессиональное мастерство, которое включает в себя элементы режиссуры. Режиссерское умение монтажно мыслить необходимо кинооператору, особенно если он работает в документальном кино.

С. М. Эйзенштейн называл кинокадр «ячейкой» монтажа, так как он создается для того, чтобы вступить в монтажные соединения и стать частью фильма, состоящего из таких же кадров.

Кинокадр не может дать исчерпывающие сведения о явлении, факте, событии. Но содержание кинокадра — это действие, протекающее

во времени и в пространстве, и это принципиально уравнивает его с эпизодом и с фильмом, частью которых он является. Именно это и позволяет говорить о внутрикадровом монтаже, включая в такое понятие все, что происходит в замкнутом пространстве кадра от включения до выключения кинокамеры. При этом каждый раз на кинопленке фиксируется определенный фрагмент действительности, выделенный из общей и непрерывной временной протяженности. Продолжая съемку, кинооператор вновь включает камеру, и на пленку попадает следующий фрагмент действия, снова выделенный из общего течения времени, показанный с другой пространственной точки и обычно дающий изображение в ином масштабе по сравнению с предыдущим планом. И дальше все повторяется снова и снова.

Иногда в единую монтажную структуру соединяется разнородный по форме материал. Кадр 87, а, например, может продолжиться кадром 87, б. Это монтаж панорамы со статикой. Общего плана с крупным. Ситуации, происходящей на поле стадиона, и другой — вне поля, на зрительной трибуне. Эти кадры абсолютно не похожи друг на друга.

— Но почему вы считаете, что они все-таки монтируются? — мог спросить пещерный художник.

— А потому, уважаемый коллега, — ответили бы мы, — что они характеризуют одно и то же событие. Они монтируются не по внешним формальным признакам, которые у них, действительно, различны, их соединяет то, что поведение героев в обоих случаях вызвано одной и той

же причиной — борьбой за мяч. Крупный план зрительницы — это отклик на то, что происходит в предыдущем кадре. А реакция на какое-либо действие — это фактически есть то же самое действие, одна из его граней. В данном случае крупный план не имеет самостоятельного значения. Если говорить о его появлении в монтажной фразе, то он подчинен главной сюжетной линии.

Здесь, в этом монтажном соединении, хорошо видна зависимость, которая связывает кадры одной мизансцены: строя композицию крупного плана, кинооператор свободен во всем, кроме необходимости выдержать направление линий движения и линий внимания героев. Конечно, если и то и другое не будет выполнено, то снятые кадры все равно могут быть склеены и окажутся рядом. Но если речь идет о творческом решении, то кинооператору ни в коем случае не следует снимать героиню в момент, когда ее мимика не свидетельствует об интересе к игре, и в момент, когда композиционные линии соседних планов не подкрепляют, а разрушают монтажное единство.

В далеком прошлом для того, чтобы снять «кинофильм», как тогда говорили, кинооператору нужно было всего лишь навести объектив на фокус и правильно определить экспозицию. Сегодня кинооператор не просто фиксирует на пленку действие, происходящее перед камерой, он формирует изображение, подчиняя все его компоненты главной цели — ярче, выразительнее передать мысль и чувства автора.

Одно из главных выразительных средств экрана, создающее кинемато-

графическую образность, — монтаж.

Теория монтажа — это сложнейшая область, которая не до конца исследована и сегодня, и у киноведов можно найти различные точки зрения на общие проблемы. Но как бы ни решались теоретические вопросы, кинооператору, занятому формированием изображения, необходимо работать с учетом уже найденных закономерностей и следить за тем, чтобы его материал был снят монтажно. Это значит, что снятые кадры должны строиться на основании внешних и внутренних связей, существующих между фактами, явлениями и героями.

Материал всегда снимается с временными перерывами, кинооператор фиксирует отдельные кадры с различных пространственных точек, и если при этом его можно соединить в комбинацию, которая создаст иллюзию непрерывного и единого действия, значит, съемка велась монтажно.

А+Б не равно А+Б!

Неравенство $A+B=A+B$ в математике выглядело бы абсурдом, потому что слева и справа находятся величины однозначные. А в кинематографе два кадра, соединенные вместе, вовсе не равны их сумме. Тут, как заметили теоретики монтажа, появляется третий смысл.

— А что это такое — третий смысл? — мог спросить пещерный художник. — И откуда он может взяться, если план А и план Б после склейки вовсе не меняются?

— Склеенные планы действи-

тельно остаются теми же самыми, и их содержание не меняется, — ответили бы мы. — Но меняется наша оценка этих планов. Взятые не порознь, а вместе, они оказывают своеобразное влияние на наше восприятие изобразительного ряда. Мы переносим какую-то часть значения плана А на* план Б, и наоборот, воспоминание о плане А, которое хранится у нас в сознании, как-то меняется в зависимости от содержания следующего за ним плана Б. Они становятся не суммой отдельных составляющих, а единым целым, которое появляется в новом качестве.

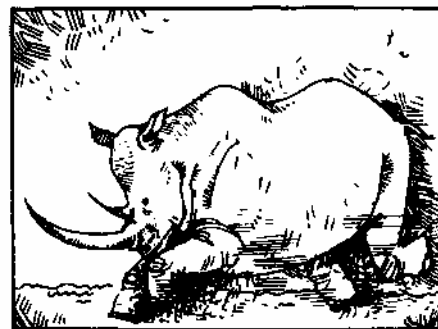
Третий смысл появляется благодаря тому, что после склейки двух кадров зритель получает возможность не только оценить конкретное содержание каждого из них, но и сопоставить эти содержания, воспринять их во взаимодействии.

Склейка — это не механическое соединение двух кусков пленки. Это очень важный и сложный компонент кинофильма, осмысление которого требует от зрителя творческого отношения. Склейка соединяет, но одновременно и разъединяет снятые кадры. Смысловые значения склеенных кадров дополняют друг друга, но в то же время противоречат один другому, согласно диалектическому закону о единстве и борьбе противоположностей.

После склейки в межкадровом монтаже соединяются два содержания, которые сами по себе не являются главными, а главной становится та мысль, на которую они наталкивают зрителя благодаря своему сочетанию. Человек, смотрящий на экран, сопоставляет смысловые зна-

чения этих кадров, оценивает закономерность их соединения, ищет причинно-следственные связи, породившие данную монтажную конструкцию. В его сознании идет творческая

Рис. 26



работа. Включается механизм ассоциативного мышления, привлекается весь жизненный опыт и делаются выводы, которые оказываются богаче простой арифметической суммы снятых кадров. На рис. 25 приведен вариант монтажной связи, который целиком строится на действии. Каждая из ситуаций, взятая отдельно, говорит только об изображенном объекте. Но если кадры взяты в монтажном соединении, то появляется новый факт — погоня одного персонажа за другим. Причем порядок, в котором появятся на экране эти кадры, обозначит, кто кого догоняет, и, таким образом, соединение одних и тех же компонентов приобретает различный смысл. Такие четко оформленные связи между кадрами действуют в близких пределах, в основном они касаются соседних кадров, а дальше их заслоняет новая информация, которая складывается в единый поток. В этом потоке каждый из мизанкадров может сохранять свое влияние на остальной материал и вступать в смысловые и эмоциональные связи с другими мизанкадрами на протяжении всего эпизода и даже всего фильма. Дистанция между ними может быть самой различной. Именно на этом и построен принцип дистанционного монтажа, о котором говорит известный советский режиссер-документалист А. Пелешян. Но, конечно, такие контакты возможны только между кадрами, которые заключают в себе концентрат мысли и чувства. Они выступают в общем монтажном развитии фильма как своеобразные опорные пункты, дающие сильный смысловой импульс. Случайные, малозначимые

кадры такой силой не обладают. На рис. 26 можно заметить такую дистанционную связь между кадрами, не стоящими рядом.

Вполне естественно, что монтажный ряд, говорящий о каком-либо конкретном событии, воспринимается гораздо легче, чем эпизод, автор которого обратился к нравственным и философским проблемам, намереваясь раскрыть их через отвлеченные понятия. Монтаж такого рода наиболее сложен и для выполнения, и для зрительского восприятия.

Рассмотрим монтажную фразу, доставленную из кадров 88 а, б, в. Пространственных ориентиров, объясняющих суть происходящего, нет.

ЧЕЛОВЕК

→

ДВА ЧЕЛОВЕКА

→ ЧЕЛОВЕК

Если представить себе главный стержень монтажа таким образом,

то можно предположить, что речь идет о человеческих судьбах

РЕБЕНОК

→

АГРЕССОР И ЕГО ЖЕРТВА

→

СТАРАЯ ЖЕНЩИНА

Есть ли смысловая связь между этими кадрами?

Первое межкадровое столкновение наводит на мысль: человек приходит в этот мир, где столько насилия и несправедливости...

Второй монтажный переход на кадр с женщиной, молитвенно сложившей руки, будет исходить из уже

ПОЯВЛЕНИЕ НОВОГО ЧЕЛОВЕКА

→

КОТОРЫЙ ПРИХОДИТ В МИР, ГДЕ ЕСТЬ НАСИЛИЕ...

→

КОТОРОГО НЕ ДОЛЖНО БЫТЬ...

В этой монтажной фразе истолковать кадры можно только в зависимости от контекста, рассматривая их все вместе, и ребенок, и

Временных — тоже нет. Действие разнообразно. Персонажи при первом взгляде ничем не связаны друг с другом. Все три кадра различны по своим внешним признакам и нужно угадать, что их связывает.

Если причина монтажного сопоставления не ясна зрителю с первого момента, он невольно начинает искать более тонкие связи и зависимости, желая выяснить, почему автор поставил эти кадры рядом и почему их можно считать единым целым, а не случайным сочетанием чужеродных элементов.

Единственное, что объединяет эти кадры, — это то, что в каждом из них присутствуют люди:

найденного предположения. О чем она просит судьбу? Предыдущие кадры подсказывают: о том, чтобы силы добра не оказались слабее злых сил. Она просит за всех, и за только что родившегося малыша тоже. Кадры выстраиваются в единую смысловую линию:

убийца, и старая женщина — это символы, а не конкретные люди. Их роль — выразить тот самый глубокий смысл монтажного сочетания,

который возникает в процессе восприятия кинозрелища. И конечно, как каждый кадр может быть понят и истолкован только в контексте, в связи с другими кадрами, так и весь эпизод должен стоять в ряду

других эпизодов, подготавливающих его появление и ориентирующих зрителя на желательные автору оценки этой монтажной фразы.

Чтобы передать зрителю свою мысль, режиссер должен позаботиться

Кадр 88



ся не только о внутрикадровом содержании каждого монтажного плана, но и о тех межкадровых сочетаниях, в которых соединятся планы, стоящие рядом, и планы, разделенные дистанцией.

Как же происходит формирование монтажной фразы подобного типа?

Прежде всего режиссер отбирает планы, в которых он видит образное выражение задуманного — в нашем случае это идея Мира, Жизни, Надежды. Это кадры 88, *а* и 88, *в*. Они могут стать основой одной смысловой линии — линии Жизни и Добра.

Вторая линия — кадр 88, *б* — говорит о Насилии и Нетерпимости. Это линия Зла.

От переплетения этих двух линий и родится то образное решение темы, которое было целью авторов. Для этого в нашем кратком варианте план с новорожденным ставится в начало, а злобной женщиной — в конец монтажного ряда. Такое место определено потому, что действие молящейся — это реакция на те мысли и эмоции, которые должны возникнуть у зрителя после восприятия двух начальных планов и их монтажного столкновения. Поменяв эти кадры местами, монтажер не может рассчитывать, что его мысль будет изложена ясно.

В этой монтажной фразе, несмотря на ее лаконичность, есть все признаки образного монтажа.

И то, что кадры 88, *а* и 88, *в* разделены другим планом, с противоположным внутрикадровым содержанием, вовсе не лишает их взаимной связи. Это пример дистанционного монтажа (термин А. Пелеш-яна).

Эта серия кадров может быть дополнена. Бели, например, после кадра 88, *б* поставить кадр 88, *г*, то ощущение человеческих страданий, которые несет равнодушное насилие, увеличится. И особую остроту монтажному сочетанию придаст то, что перед зрителем появятся мирные, беззащитные люди. А если после плана 88, *в* в монтажный ряд поставить кадры 88, *д*, *е*, то намного усилится эмоциональное звучание финала.

Камера может «наехать» на глаза малыша, оставив на экране лишь его взгляд, обращенный к зрителю, и авторская позиция станет понятна без всякого текста. С экрана будет говорить изображение. И его сила определится тем, что кадр *д* сомкнется с содержанием кадра *б*, несмотря на то, что их разделяют два ми-занкадра. Вся монтажная фраза будет построена на конфликте между беззащитным добром и злобой насилия.

Монтаж дает возможность глубокого, образного толкования факта, поступка, понятия, причем в таких случаях не требуется от сочетаемых кадров тех формальных ограничений, которые необходимы при монтаже сцены, показывающей конкретное событие. Режиссер освобождается от пространственно-временных характеристик действия. Он следит за смыслом монтажных сочетаний, за тем самым третьим значением, которое рождается в результате соединения двух кадров. Естественно, при этом между двумя соседними кадрами должна быть внутренняя связь, которая выявляет не внешние признаки объектов, а сложные, глубинные зависимости, на основании

которых строится монтажное сочетание.

Это новое качество материала не результат авторского произвола. Оно отыскивается автором в связях и соотношениях, существующих реально, и претворяется в экранные образы. Зритель может уловить этот третий смысл только в тех случаях, когда соединение двух кадров отражает понятные ему связи и зависимости. Иногда эти связи очевидны, и тогда разглядеть их и угадать замысел автора легко. Иногда все обстоит гораздо сложнее. Ведь все предметы, явления, события внешнего мира имеют бесконечное множество разнообразных отношений, связей и зависимостей, которые могут быть самыми разными по форме и значению.

Они выступают как постоянные и временные, непосредственные и косвенные, необходимые и случайные, определяющие и несущественные и т. д. На какой зрительский отклик рассчитывает автор, ставя рядом два мизанкадра, ясно далеко не всегда. Результат зависит от творческих возможностей художника, от его понимания той мысли, которую он хочет выразить, от его умения выразить эту мысль и от способности зрителя уловить ход авторских рассуждений. Монтажер может видеть один характер взаимосвязи, зритель — другой. Для того чтобы уяснить себе значение изобразительной информации, идущей с экрана, нужно владеть языком кинематографа, понимать его условность, уметь мыслить ассоциациями. Конечно, это под силу только современному кинозрителю, и не все наши сегодняшние фильмы поняли бы

и приняли бы зрители времен братьев Люмьер...

— Ну, не очень-то гордитесь! — мог перебить нас пещерный художник. — И сегодня не все умеют смотреть кино. Иногда в зале хихикают, когда идет совсем не смешная сцена, или могут весело обсуждать что-то, когда надо бы грустить.

— Да, дорогой коллега, — согласились бы мы. — Бывает. К сожалению.

Действительно, плохо подготовленный зритель не всегда улавливает главную мысль произведения, не видит аналогий, на которые рассчитывает автор, не понимает значения монтажных переходов — короче говоря, не всегда приходит к тем выводам, ради которых снимался эпизод и создавался фильм.

— Но ведь иногда и автор так запутывает зрителя, что тот при всем желании не может понять, в чем дело! — мог возразить предок.

— Да, — снова согласились бы мы. — И это бывает. К сожалению...

Разъединить, чтобы соединить

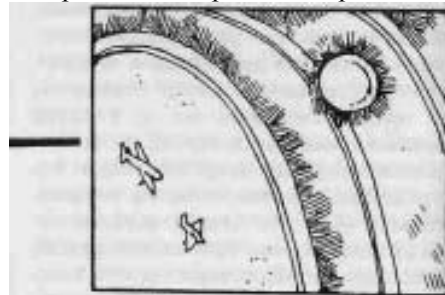
Если планы А и Б не могут быть поставлены рядом, так как их соседство создает изобразительный скачок, а по творческому замыслу режиссера они должны появиться в последовательности А+Б, то он соединяет их при помощи перебивки. Такой монтажный прием нейтрализует внешнее несоответствие планов А и Б.

Перебивочный план — внутри эпизодный элемент. Его задача —



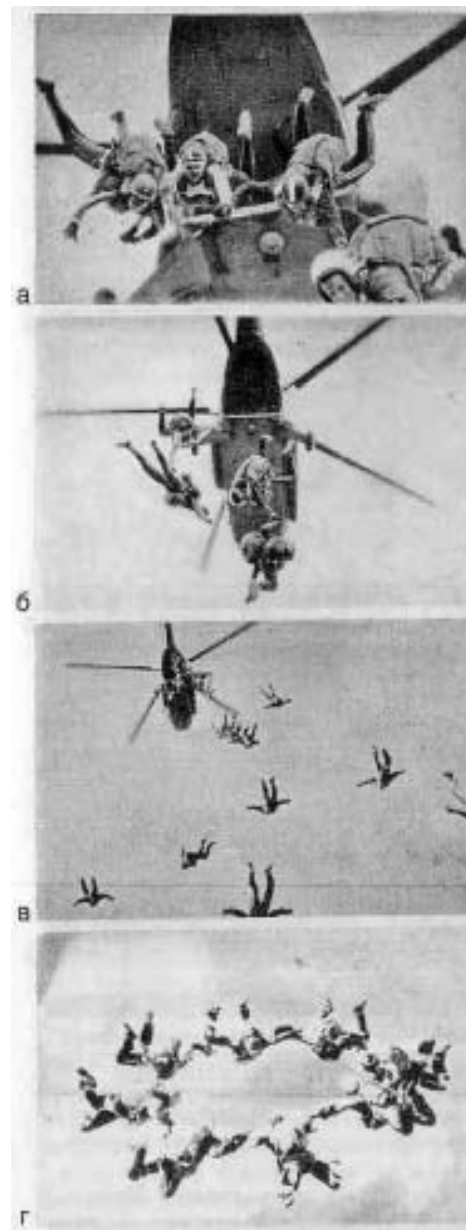
Сделать возможным сочетание кадров, показывающих конкретное действие. Но, соединяя два плана, перебивка вклинивается между предыдущим и последующим, разбивая цельность материала, и поэтому кинооператор должен помнить о противоречащих сторонах этого монтажного компонента. Необходимость соединить планы А и Б должна превышать разъединяющую роль перебивки, для которой следует выбирать материал, имеющий отношение к содержанию обоих смонтированных планов.

Являясь техническим средством, перебивочный план косвенным образом все же участвует в формировании содержания, так как он устраняет временные и пространственные несоответствия между планами, которые это содержание выражают.



Опытный кинооператор всегда старается включить перебивочный план в сюжетную ткань эпизода. Это возможно, если перебивка содержит долю изобразительной информации, которая уже заключена в соединяемых кадрах. Дополняя эту информацию, перебивочный план перестает быть чисто технической деталью монтажного построения и становится смысловым компонентом сюжетной линии.

Кадры 89 а. б — последовательные фазы единого действия. Они показывают героя в различных положениях. Могут ли эти кадры стоять рядом в монтаже? Вероятно, могут, если не обращать внимания на тот «скачок», который совершил герой в пространстве и во времени. Но если авторы собираются показывать последовательное развитие событий, то, конечно, эти кадры не монтируются. Они создают эффект



прерванного действия. Что сделать, чтобы они смонтировались?

— Снять перебивку! — подсказал бы догадливый предок.

— Какую? — спросили бы мы.

— Ну, предположим, сигнальную лампу, которая загорается и дает парашютистам команду к прыжку. В то время когда она на экране, зритель героя не видит, и поэтому после перебивки его можно показывать уже в воздухе.

— Правильно! — согласились

Обстановка, окружающая героя, — это самый естественный и очевидный материал, в котором всегда можно найти нужные монтажные компоненты для перебивочного плана. Но в любом случае содержание перебивки должно быть подчиненным по отношению к основному действию.

Кадры 90 а, б, в, снятые с временными промежутками, можно соединить в предложенной последовательности. Зритель примет этот вариант, дающий представление о том, что видит кинооператор, покинувший вертолет чуть раньше остальных спортсменов-парашютистов. Но как перейти к последнему кадру? **Серия** кадров а, б, в, г даст осязаемый изобразительный скачок.

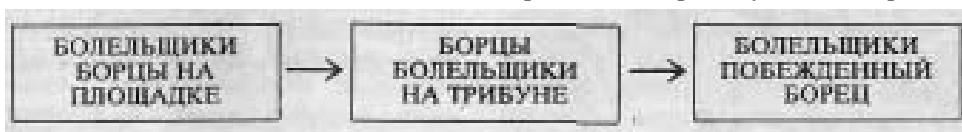
— Поставим перебивку, — снова предложил бы предок. — Для этого можно снять человека, который смотрит вверх, на парашютистов. На рисунке показана такая пере-

Кадр 90.

бивка, дающая возможность составить монтажную фразу без изобразительного скачка.

Вынося за пределы эпизода какие-то фазы действия и заменяя их перебивочными планами, монтажер как бы спрессовывает событие, и это происходит без потерь для основного смысла. Так в монтажной комбинации, состоящей из трех планов (кадры 91 а, б, в), тот, который служит перебивкой, позволил не показывать всю технологию борцовской схватки, а сразу перейти к финалу. Три кадра стали кинематографической версией события, сжатой во времени и дающей возможность показать пространство, в котором развивается действие, с разных точек. При всем различии внутрикадрового содержания эти планы существуют вместе, составляя единое целое. Перебивочный план в данном случае равноправен планам, которые отражают основное действие. Такое толкование перебивки вполне закономерно, так как реакция на действие — это одна из составляющих сторон этого действия.

Экранное изображение остается в памяти зрителя на протяжении всего монтажного ряда. Благодаря такому свойству нашего мышления зрители в каждом из планов увидят гораздо больше, чем их непосредственное содержание. Схематично это выглядит так:



Верхняя часть схемы обозначает информацию, которая уже усвоена зрителем из предыдущего материала

и которую он помнит, а ниж-

няя — то, что в данный момент происходит на экране. Такое соединение превращает разрозненные кадры в единый смысловой поток, который дает органичную картину развивающегося действия.

Кинематограф — искусство зрительно-звуковое, и фонограмма, которая сопровождает изобразительный ряд, помогает объединять снятые кадры в единую сцену.

Во время репортажной съемки кинооператор должен следить за тем, как складывается монтажная структура эпизода, и, если у него нет уверенности, что все снятые кадры монтируются друг с другом, ему следует специально позаботиться о перебивках. Как правило, без них нельзя обойтись, если кинооператор был ограничен в смене съемочных точек, не имел возможности периодически менять оптику, вел репортаж в условиях кратковременного события, что привело к масштабному однообразию материала, снимал внешне невыразительное действие или такое, отдельные фазы которого нужно соединить через большие временные промежутки.

Принципы, которыми следует руководствоваться при съемке перебивочных планов, довольно просты. Перебивкой может служить деталь обстановки, окружающей участников съемки, предметы, которые они используют, крупные планы людей. Перебивочный план — это, как правило, крупномасштабная композиция. Так происходит потому, что при укрупнении приметы главного действия остаются за рамками кадра и они не определяют характер

монтажного плана, поставленного после перебивки. Перебивочные планы легко получить, направляя камеру в сторону, противоположную основному действию.

Киноператоры называют такой способ вести съемку “спина к спине”. Этот профессиональный термин очень точно определяет технологию кинопериодажа, который ведут на одном объекте два кинохроникера. Они никогда не дублируют действия друг друга, избегая напрасного расходования пленки и стремясь получить разнообразный изобразительный материал.

А если событие снимает один человек, то ему следует выбирать моменты, когда можно повернуться спиной к главному герою, к основному действию, и снять кадры, которые потом расширят сведения о происходившем событии и облегчат монтаж материала.

Не монтируется?

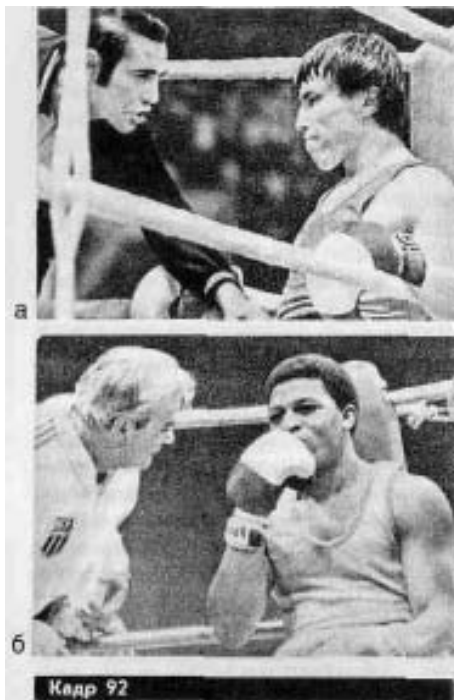
На плоскости кадра всегда есть изобразительные детали, не играющие решающей роли, пока...

— Пока кинооператор не совершил монтажной ошибки! — мог подсказать догадливый прашур.

— Именно так! — подтвердили бы мы, — Зритель не обращает на них особого внимания, если не нарушены монтажные принципы. Но как только они нарушены...

— Например? — мог спросить прашур. — Приведите какие-нибудь примеры.

— Пожалуйста, — согласились бы мы. — Мы разясним простейшие монтажные правила на нескольких конкретных ситуациях.

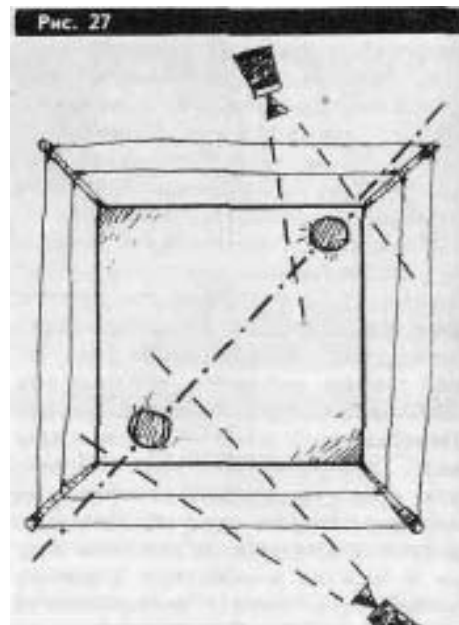


Пример 1. Представим себе кинооператора, ведущего съемки фильма о боксерах. Он показал спортсменов, отдыхающих во время перерыва, и сделал это, сняв их с разных сторон линии взаимодействия героев, которая в данном случае проходит из одного угла ринга к другому (рис. 27). В итоге оба боксера смотрят в одном направлении (кадры 92 а, б). Велика ли ошибка?

Во-первых, зритель получил неточную пространственную картину происходящего действия. Это серьезный просчет. Во-вторых, и это главное, создана неправильная трактовка всей ситуации, снижающая (посл.стр. отрезана сканером)

единок неспроста именуют коротким и выразительным словом “бой”! И, снимая спортсменов в перерыве, кинооператор должен был подчеркнуть, что духовное противоборство сторон продолжается! Об этом, кстати, красноречиво говорят позы и жесты секундантов, которые нацелены на победу, ждут ее и всеми силами стараются поддержать бойцовский дух в своих подопечных. Не обратив внимания на линию взаимодействия героев, кинооператор в значительной мере снизил смысловое и эмоциональное впечатление от снятых кадров. Техническая ошибка перешла в разряд творческих.

Линия взаимодействия объектов — это воображаемый показатель, но он всегда основан на связях,



которые существуют на самом деле. Это могут быть действенные, механические связи и связи психологического характера. Они могут выражать самые сложные мысли, чувства и намерения. Выбирая съемочную точку, komponуя кадр, кинооператор должен видеть эту линию, анализировать ее роль...

— И не переступать ее, хотя она и воображаемая! — мог подсказать нам догадливый пещерный живописец.

— Правильно! — согласились бы мы. — И если бы, снимая противников, кинооператор не пересек эту линию (рис.28), планы отдыхающих боксеров

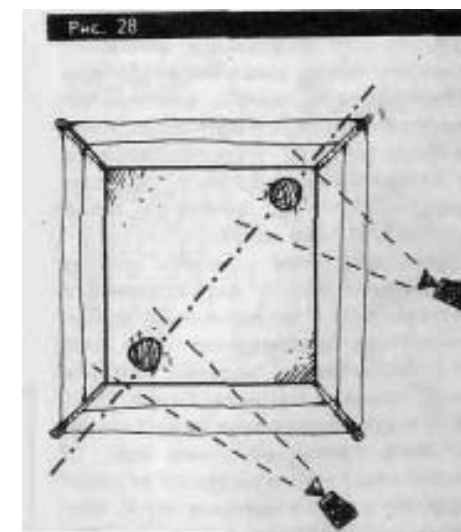
не нарушили бы образный характер эпизода (кадры 93 а, б).

Пример 2. Герой шел по лесной тропе, а кинооператор снял его сначала с одной стороны, а потом — с другой (рис. 29). Могут ли такие кадры стоять рядом в монтажной фразе, которая должна показать непрерывное действие?

— Нет, — сказал бы прашур, представив себе снятые кадры. — Здесь получилось явное несоответствие по направлению движения объекта.

Действительно, при таком монтажном построении эпизода получится, что герой идет “навстречу сам себе”. В первый момент зрителям может показаться, что это идут два похожих друг на друга человека.

Пример 3. Герой шел по дороге, а потом побежал в том же направлении. Оба кадра сняты с одной и той же стороны, что правильно (рис.30),





но смонтируются ли они друг с другом?

— Нет, — снова сказал бы прашур. — Это монтажное несоответствие по темпу движения объекта.

Ритмический скачок, который неминуемо возникнет при монтажном соединении этих кадров, помешает воспринимать их как развитие единого действия. Чтобы их смонтировать, нужна перебивка.

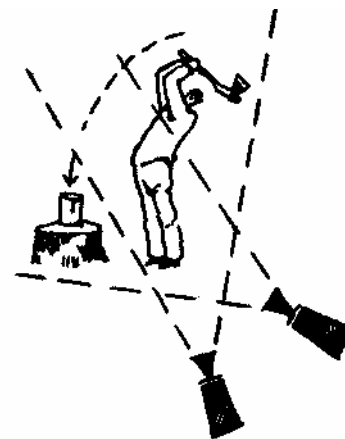
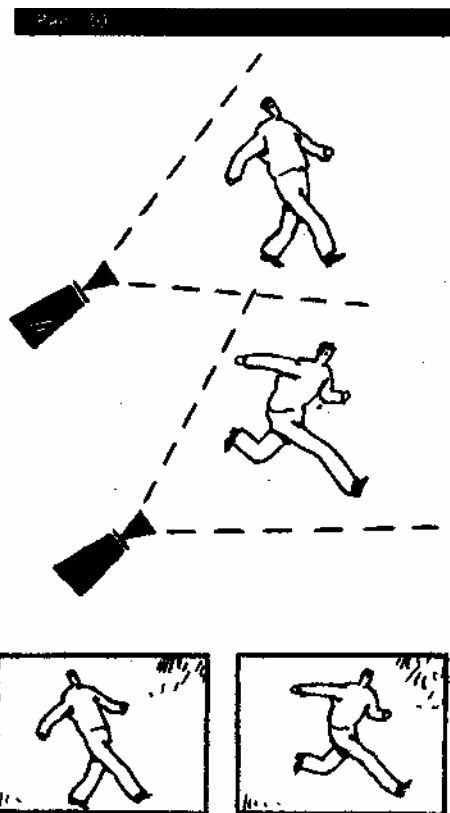
Темп движения — очень важная изобразительная характеристика объекта, и она на экране не может изменяться беспричинно. Вот если бы кинооператор показал момент, когда идущий человек вдруг побежал, тогда следующие кадры должны быть сняты во время бега. И опять-таки с этими кадрами не смонтируется кадр, в котором герой окажется неторопливо идущим... Это

будет очередной монтажной ошибкой.

Пример 4. Герой рубит дрова. В первом кадре он замахивается, причем топор поднимается на самую высокую позицию. А на укрупнении показан момент, когда топор уже вонзился в полею (рис. 31). Что будет, если соединить эти кадры?

— Это несоответствие по фазе движения! — сказал бы прашур. — Такие планы не смонтируются друг с другом.

Если какой-то момент действия



не зафиксирован, это произведет эффект прерывистого движения, тогда как в жизни оно было непрерывным. Это ощутимая ошибка. Чтобы ее избежать, рекомендуется снимать каждый из таких кадров с «захлестом», то есть так, чтобы конец одного плана показывал то действие, которое станет началом следующего. В таких случаях режиссер легко соединит два последующих кадра в единый монтажный ряд и никакого перерыва в развитии действия ощущаться не будет. Пример 5. Смونتуются ли два кадра, в одном из которых герой снят на фоне характерных деталей, а в другом на фоне видны совсем иные детали (рис. 32)?

— Нет, не смонтируются! — сказал бы прашур. — Это пример монтажного несоответствия по фоновым показателям.

Обычно зритель следит за главным действием и не обращает особенного внимания на фон. Но если детали фона появляются на экране и мешают воспринимать главную сюжетную линию, это монтажная ошибка.

Пример 6. Предположим, что кинооператор снял какое-то действие и главное изображение находится в левой нижней части кадра. А в следующем кадре продолжение этого действия показано в правой верхней части кадра (рис. 33). Смونتуются ли снятые кадры?

— Нет, не смонтируются! — запротестовал бы прашур. — Это так называемое резкое смещение центра внимания.

Действительно, сначала взгляд



зрителя будет направлен туда, где находился сюжетный центр первой композиции, но после склейки на этом месте окажется пустота. Зрителю придется искать центр второй композиции и резко переводить взгляд, что и вызовет ощущение дискомфорта. Конечно, никто не требует от кинооператора, чтобы главное действие всегда изображалось на одном и том же участке экрана. Небольшое смещение сюжетно-композиционных центров не мешает процессу восприятия кинофильма. Характер такого смещения определяется кинооператором по личному ощущению. Этого бывает достаточно, чтобы не совершить грубую ошибку.

Рис. 32

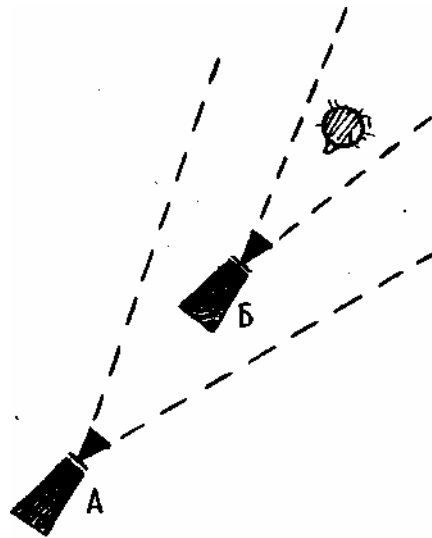
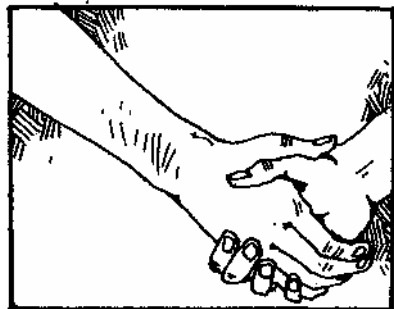


Рис. 34

Пример 7. Замечено, что кадры, где снят один и тот же объект, легко соединяются» если съемка велась с большим перепадом крупности. А если разница в масштабе соседних планов невелика, то контуры объекта оказываются близкими друг к другу и такое повторение очертаний создает ощущение скачка. Такие планы не монтируются.

— Это так называемый монтаж по крупности, — мог подсказать пещерный художник.

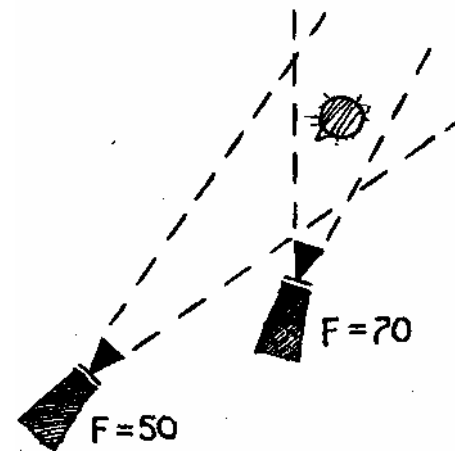
Кстати, подобный нежелательный эффект возможен, если кинооператор вел съемку, приближаясь к герою по направлению оптической оси объектива (рис. 34). Результатом такой съемки тоже может быть двоянный контур объекта и вследствие этого скачок изображения.

— А что делать, чтобы этого не случилось? — мог спросить предок.

Опытный кинооператор, приблизившись к объекту съемки или сменив оптику с целью укрупнить изображение, всегда перемещается и продолжает съемку, глядя на объект под другим углом (рис. 35). При смене позиции меняется фон и сам объект уже не повторяет собственные очертания. Нежелательного скачка не будет.

Пример 8. При монтаже одной сцены характер освещения объектов должен быть единым. Это называется

Рис. 35



ся монтажным соответствием кадров по светотональным признакам. При съемке с приборами искусственного света кинооператор создает такое единство, направляя лучи приборов в нужную сторону и регулируя их интенсивность. При съемке на натуре следует применяться к световым условиям.

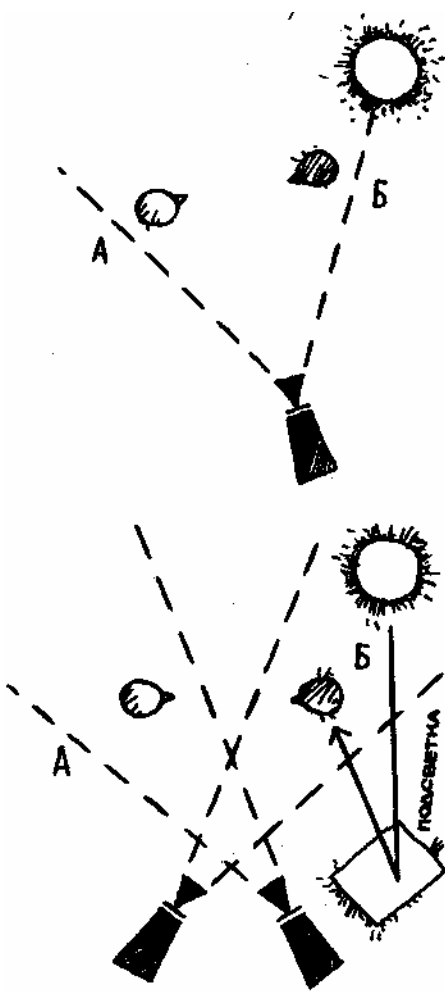
Рассмотрим возможность монтажной съемки 41 ри указанном положении героев, кинокамеры и солнца как основного источника освещения (рис. 36).

— Общий план смонтируется с укрупнением героя А, — мог подсказать пещерный художник. — Но крупный план героя Б по характеру светового рисунка будет резко отличаться от двух предыдущих кадров. Он не смонтируется с ними, так как Б освещен контровым светом!

— Правильно! — согласились бы мы. — Следует подсветить тень на лице героя Б. Полное совпадение светового рисунка тут вовсе не обязательно, но слишком большое различие в характере освещения может нарушить изобразительное единство материала.

Точно так же не будут монтироваться кадры единой сцены, если они сняты на натуре при изменяющихся атмосферных или световых условиях. Бели» например, один план снят при ярком солнце, а второй — в тот момент, когда солнце зашло за облако. Третий — в прямых солнечных лучах, а четвертый — при контровом освещении. Пятый — в середине дня, а шестой — в сумерках...

Пример 9, О единстве следует помнить и при монтаже кадров по



цветотональным признакам. Бели, например* герой А был снят на фоне ярко-золотой осенней листвы* а герой Б — на фоне зеленого хвойного леса* кадры не будут монтироваться,

— Хорошо бы подытожить все

сказанное и выявить главную закономерность, которая лежит в основе утверждений «ремонтируется — не смонтируется»? — мог попросить пещерный художник.

— Попробуем, — сказали бы мы.

В сущности, все требования монтажного единства кадров направлены на то, чтобы не допускать видимых и ощутимых несоответствий в пространственных и временных характеристиках объектов. Ведь в реальной жизни, о которой рассказывает кинематограф, время течет непрерывно и объект находится в пространстве, перемещаясь в нем по физическим законам. Он не может оказаться в другом месте, в другом положении, не затратив на это ка-

кое-то время. Точность монтажных сочетаний — это забота о том, чтобы экранное действие развивалось в соответствии с нашими жизненными впечатлениями. Бели режиссер и оператор хотят создать киномодель реального мира, они должны следовать основным требованиям монтажной грамоты.

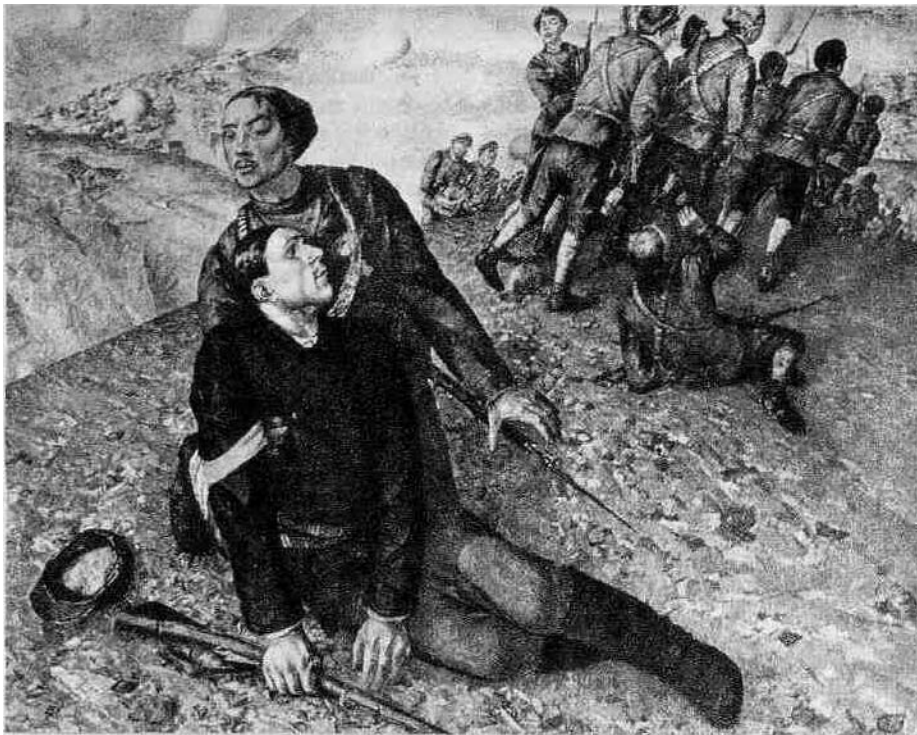
Но если у авторов есть какие-то особые задачи и они умышленно нарушают пространственно-временные характеристики событий, это их дело. И их право на поиск образности и того третьего смысла, о котором у нас уже шла речь.

— Так, значит, законы монтажа можно нарушать? — спросил бы любознательный предок.



— Только в том случае, если у авторов имеется основание для таких нарушений. А если это происходит по неграмотности, то дело плохо. Тогда получается, что авторы хотели сделать одно, а получилось у них совсем другое. И зритель не поймет их замысла. А это уже не новаторство и не искусство...

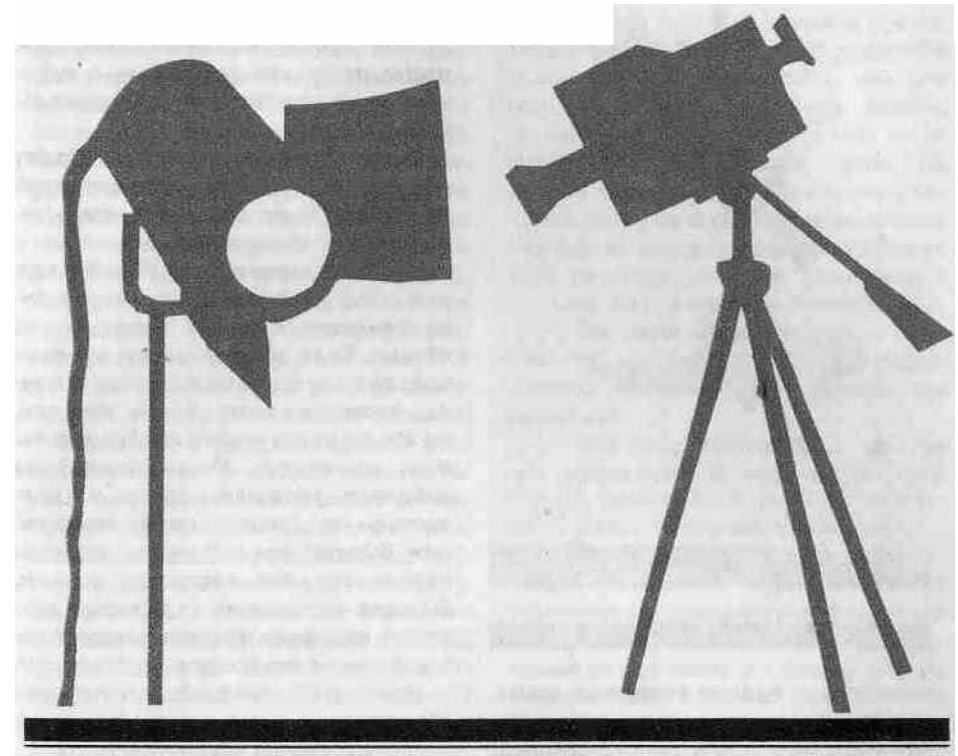
Кстати, коллега, не подумайте, что наши девять примеров и девять монтажных правил, о которых мы рассказали, исчерпали всю тему. Это только те правила, соблюдая которые, кинооператор не совершит грубых ошибок. Монтаж — это ведь неисчерпаемая область для теоретиков и практиков кинооператорского мастерства!



К. С. Петров-Водкин. Смерть комиссара

Неожиданное расположение фигур и искривленный горизонт на картине русского художника К. С. Петрова-Водкина похожи на композицию, снятую сверхкороткофокусным кинообъективом, которого в 1927 году, когда писалось полотно, еще не было.

ВНИМАНИЕ, СНИМАЮ!



Выбрать вариант

Каждый кинокадр рождается как результат осмысления кинооператором действительности и стремления дать ей свою эстетическую оценку. Результат при этом зависит от умения кинооператора выбрать технические и творческие средства, которые наиболее выразительно передадут авторский замысел. Любая конкретная ситуация, которая возникает перед



Кадр 94

камерой, — будь то актерская сцена, разыгранная специально для кино-съемки, или факт реальной действительности — может быть показана по-разному в бесчисленном количестве вариантов. Изобразительное решение может снизить значение и эмоциональный характер происшедшего действия, может усилить их, обратив внимание зрителя на то, что показалось кинооператору наиболее важным.

Работа кинооператора во время съемки состоит из трех основных этапов: выбор объекта, обращение к технике, которая необходима для

торекого приема, применение которого даст намеченный результат.

Кадр 94 показывает исходную ситуацию, для съемки которой кинооператору предстоит выбрать творческий прием и сделать это так, чтобы не только рассказать о событии, но и усилить его эмоциональную окраску.

Самое простое — взять объект общим планом, чтобы на картинной плоскости было видно все происходящее. Но очевидных достоинств у такой композиции нет. Общий план, как уже говорилось, характеризует главным образом среду, а не объект. Если кинооператор все-таки покажет эту ситуацию на общем плане, конечно, факт будет передан, но это не будет ярким изобразительным решением. Когда специфика действия раскрыта сразу и полностью, все компоненты композиции бывают представлены зрителю однозначно, без авторских оценок. В таких случаях на аудиторию действует сам факт. Внутрикадровое со- держание в этих случаях становится сухой информацией, так как для образности нет соответствующей изобразительной основы.

При съемке кадра очень важна последовательность появления на экране изобразительных деталей, из которой сложится образ факта, явления или характера. Если композиция сразу раскрывает все аспекты происходящего действия, сразу показывает всех его участников, сразу включает в кадр все, что характеризует объект съемки, то операторский прием может сработать вхолостую. Если все изобразительные сведения раскрыты и ста-

ло с ледова тельного постижения объекта потеряна. Сложившаяся композиция кадра на всех этапах его демонстрации будет наполнена знакомым уже содержанием. Это определенные потери, так как повторение уже увиденного и воспринятого не впечатляет по сравнению с появлением в кадре новых сведений. Творческий прием только тогда выразительно раскрывает сущность происходящего, когда кинооператор использует этот прием как развитие изобразительной трактовки факта.

Первый вариант не сулит автору творческого успеха. Это примитивное решение, которое не вносит в кинематографическую модель смысловых и эмоциональных оценок.

Возможен и другой вариант изобразительного решения, при котором кинооператор, имеющий объектив с переменным фокусным расстоянием, сначала скомпонует общий план, а потом, ведя панораму за объектом, постепенно «наедет» на остатки боевой машины, сбитой в дни Великой Отечественной войны и найденной через десятилетия после Победы. При таком решении смысловой акцент ясен и по сравнению с первым вариантом кадр более эмоционален. «Наезд» в данном случае прямо указывает на главный элемент композиции и точно выражает чувства автора.

Третий вариант кинооператор может начать с показа летящего вертолета длиннофокусной оптикой. Такое начало даст возможность качественного развития композиции. В ней появится своеобразная микродраматургия с внесением в изобразительный ряд элемента нежиз-

полета, кинооператор может сделать панораму вниз, на груз, подвешенный под вертолетом. Бескрылый фюзеляж боевой машины «полетит» над землей, как в то далекое время, когда она шла в бой. Изолировав главный объект от всего, что его окружает, создав иллюзию полета, кинооператор может получить план большой эмоциональной силы. На экране появится та образность, которой не было в первом и во втором случае и которая так необходима при рассказе об этом уникальном случае. Вид летящего бескрылого...

— Вы меня извините, но это нелепость, — мог перебить нас первобытный художник. — Летать без крыльев?

— Нет уж, уважаемый, это вы нас извините. В этом-то и есть самый волнующий момент композиционного решения, и именно он...

Но, может быть, самым эмоциональным был бы вариант, снятый объективом с переменным фокусным расстоянием и построенный с переходом от крупного к общему плану. Оператор мог с самого начала взять в кадр изуродованный войной фюзеляж погибшей машины и панорамировать за ним, держа в визире мертвый, бескрылый самолет, летящий над землей так, как он летал, когда машина была целой и ее вел боевой экипаж.

Именно абсурдность ситуации, если смотреть на нее с чисто практической точки зрения («летать без крыльев»), придала бы изображению ту патетику, которая поднялась бы до высокого трагедийного звучания. Получился бы кадр-сим во л, кадр-реквием по погибшим летчи-

И если бы в конце панорамы кинооператор расширил угол зрения оптики и показал реальные условия последнего перелета останков боевой машины, то улетающий вдаль вертолет с подвешенным под ним разбитым фюзеляжем ничуть не снизил бы эмоционального накала этой изобразительной мини-новеллы. Преимущество этого последнего варианта в том, что он ставит зрителя перед необходимостью осмыслить необычность происходящего, с самого начала отвергая реальное, практическое толкование кадра.

— Как я понимаю, вы опять про образность? — мог догадаться предок.

— Да, — сказали бы мы. — Ее следует искать повсюду и везде. Это творчество. Это вечное стремление художника дать зрителю максимум впечатлений!

Образность — это не простая констатация факта, возникшего перед объективом кинокамеры. Она — результат поиска и выявления причинно-следственных связей между объектами, понятиями и фактами, проникновение авторской мысли в сущность происходящего события.

— А какая же сущность в этом факте? — мог спросить предок.

— Она в том, что машина, летящая в синем небе после своей гибели, — это олицетворение той духовной силы, которая вела в бой экипаж. Это жизни героев, отданные за Победу, за мир на земле. Это знак того, что живые чтут память о павших, — сказали бы мы.

Показав летящий над мирной землей бескрылый самолет, кинооператор заставит зрителя испытать настоящие и сильные чувства, которые

будут вызваны не только видом объекта, но и тем, как он показан. Кинематографист может применить любой метод съемки, выбрать тот или иной прием, использовать различные технические средства. Главная задача при этом — выбрать такой вариант изобразительного решения, который даст наиболее яркую картину жизненного факта.

Если кинооператор снимает какое-то реальное событие, то очень важно выбрать те моменты действия, которые при монтаже сложатся в правдивую киномодель происшедшего действия.

На схеме (рис. 38) приведены два варианта операторской трактовки события. Нетрудно заметить, что один кинооператор снимал наиболее яркие моменты, другой по каким-то причинам вел съемку в промежутках между активными действиями участников. Оба получили абсолютно разный материал. Если смонтировать кинокадры, снятые первым кинооператором, и сравнить их с эпизодом, который снят вторым, то покажется, что они вели репортаж на разных объектах и в разное время. Это один из примеров влияния субъективного фактора на творческий процесс.

Конечно, каждый художник по-своему оценивает окружающую действительность. Но это не должно заслонять суть явления, факта или характера, которые лежат в основе кинокадра, эпизода, художественного произведения. Зрителей интересует глубина авторского постижения жизненных явлений, которые раскрываются в фильме. Поэтому кинооператору в первую очередь следует думать о том, как выразить свое

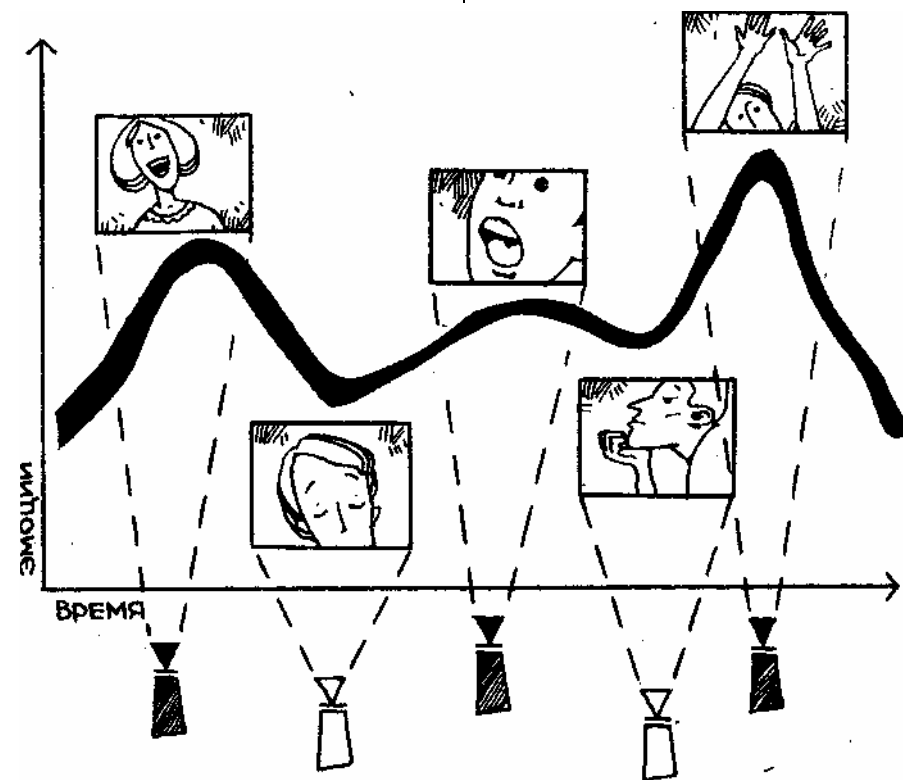


Рис. 38

понимание и видение жизни, а не о том, как продемонстрировать свое мастерство.

— Но из вашей схемы следует, что оба кинооператора могли сознательно исказить образ события? — сказал бы пещерный художник. — Ведь и тот и другой вариант можно получить, прекрасно зная, что искажаешь суть происходящего* и роль участников действия?

— Да, уважаемый коллега, — согласились бы мы. — Каждый видит и понимает жизненные факты

по-своему. Один стремится к реальным оценкам, другой ошибается на пути к ним, а третий сознательно уходит в сторону от истины.

Позиция художника, которая заключается в том, что он стремится внушить людям определенные мысли и чувства, называется тенденциозностью.

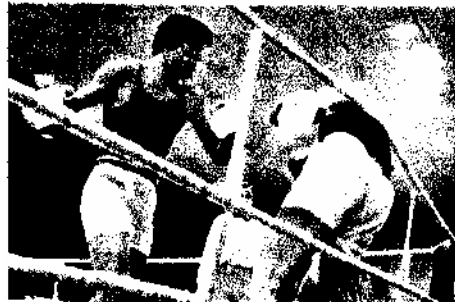
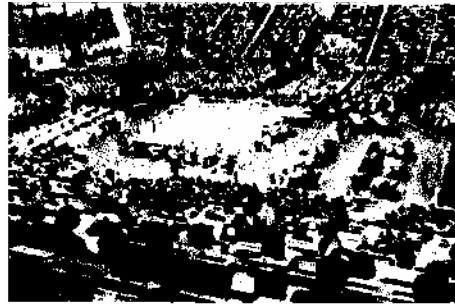
Тенденциозность в искусстве (от латинского слова «tendere» — направляю, стремлюсь) — это идейно-эстетическая направленность произведения, выраженная через сие-

тему образов. В этом значении тенденция — неотъемлемое качество всех без исключения по-настоящему талантливых произведений. Ставить большие жизненные проблемы и провозглашать высокие идеи, невозможно без самостоятельного отношения к ним. Но, конечно, симпатии и антипатии автора к своим героям и к высказанным мыслям не должны выражаться примитивно. В одном из своих писем Ф. Энгельс писал: «...я думаю, что тенденция должна сама по себе вытекать из обстановки и действия, ее не следует особо подчеркивать». А в другом письме он вновь обращался к этой же мысли: «Чем больше скрыты взгляды автора, тем лучше для произведения искусства».

Это первое и основное значение термина «тенденциозность». Но есть и другой вариант, когда зрителю навязывают ложную мысль, в угоду которой кинематографист умышленно дает одностороннее толкование показанным явлениям и извращает факты. Вот такой метод работы, конечно, недопустим. Он не дает правильного ответа на вопрос, что происходило на самом деле. Эпизод, снятый по этому принципу, будет фальшью. Зритель или будет введен в заблуждение, или почувствует ложь и не примет авторскую позицию.

Что! Где! Кто!

Как должен действовать кинооператор-документалист, снимая какой-либо жизненный факт? Каким путем можно донести до зрителя не только



внешний рисунок события, но и сущность происходившего? Как снять кадры, которые будут не разрозненными картинками, а киномоделью действительности? Ответить на эти вопросы и сложно и просто.

Оператор должен показать, *что* происходит.

Показать, *где* это происходит.

И показать, *кто* участвует в происходящем действии.

Если снятый материал дает ответы на эти три вопроса, то киномодель жизненного факта может быть составлена. Но на каждый из этих вопросов можно отвечать подробно, выходя за рамки поверхностного комментария, который отражает только внешнюю сторону факта.

Что происходит? — выясняя это, можно показать, и *как* это происходит, охарактеризовать действие, вникая во все его детали.

Кто участвует? — отвечая на это, можно показать, какая реакция персонажей сопровождает действие.

Где происходит? — снимая место действия, можно обратить особое внимание на характеристику среды, окружающей героев, и доказать, в чем заключается ее специфика.

Отвечать на дополнительные вопросы — это значит снимать материал, из которого сложится не скупая изобразительная схема, а разносторонняя картина происходившего события.

Кинооператор снимает монтажные кадры, стремясь представить зрителям героя и людей, с которыми он взаимосвязан, показать техно-

логию их взаимодействия и предметный мир, окружающий действующих лиц. Эта задача в основном укладывается в ответы на три вопроса — что? где? кто? Но любой кадр не отвечает на них однозначно.

Кадр 95 — это прежде всего ответ на вопрос: где? Кинооператор правильно выбрал съемочную точку и определил масштаб изображения, так как передать место события и подчеркнуть его массовость можно, только сняв общий план. Удачное тональное решение — светлое пятно в центре картинной плоскости — сразу привлекает внимание. Хорошо использован ракурс. Но этот же план показывает момент боксерского поединка и тем самым объясняет, что происходит.

Кадры 96, а и б по масштабу крупнее, чем первый «адресный» план, они отражают течение события, его «технологию». Но кроме ответа на вопрос *что?* они также показывают, *кто* участвует в действии* При умелом репортаже эти кадры дадут яркую характеристику развития поединка. И тут многое зависит от моментов соревнования, которые снимет кинооператор, — ведь настоящий бой непредсказуем, как, впрочем, и любое событие. Кстати, этот пример говорит о том, что кинематографисту всегда нужно знать специфику действия, которое ему предстоит снимать, будь то производственный процесс, спортивное мероприятие, хирургическая операция или любая другая область человеческой деятельности. Знание технологии дела, которым занят герой, — известная гарантия от ошибок, нередко совершаемых неподготовленными кинопортерами, ко-

торые тратят пленку на неинтересные, невыразительные моменты действия.

На общих планах действуют два противника и судья. Это тот масштаб и те точки, с которых видят бой зрители спортивного состязания. Кинозритель, глядя на эти кадры, ощущает эффект присутствия, отождествляя себя до некоторой степени с реальным зрителем.

Средний план боксеров снят с позиции судьи. Нужно ли показывать спортсменов крупнее? Вопрос должен решить кинооператор. Но следует подумать о том, что в документальном фильме особая крупность может нарушить достоверность материала. Ведь зритель знает, что кинопортер не может находиться на ринге рядом с боксерами. В игровом кино такой проблемы не будет, там допустима любая условность, и легко представить себе даже план, снятый с точки зрения одного из боксеров. Перчатка противника при этом может ударить прямо по киноаппарату, а дальше кинооператор может перевернуть камеру и расфокусировать объектив, что будет выглядеть имитацией нокаута. В документальном фильме такой прием вряд ли уместен: он будет выглядеть нарочито и вступит в противоречие со стилистикой остального материала.

Кадр 96, а отвечает на вопрос *кто?*, так как болельщики — тоже участники события, и их реакция — необходимая составная часть киноматериала, рассказывающего о спортивном состязании. Общие и средние планы зрителей дают возможность подчеркнуть атмосферу события. Такие планы рекомендуются

снимать в моменты массового ажиотажа, причем опытный кинопортер снимет эмоции трибун в развитии, уловив их начало.

Для этого нужно поставить камеру на штатив, выбрать длиннофокусный объектив и сначала понаблюдать за намеченными персонажами. Потом, убедившись в своеобразии их поведения, зафиксировать каждого из них, выбрав момент, когда их эмоции проявятся наиболее интересно.

Снимая монтажные планы этого эпизода, кинооператор вполне может обойтись без крупных планов боксирующих, но он совершит грубую ошибку, если ограничится лишь общими и средними планами зрителей.

Чтобы дать полную картину зрительских реакций, необходимо снять болельщиков крупно (кадры 96, г, д, е).

Крупные планы зрителей при их тщательном отборе во время съемки — это не только необходимый ответ на вопрос *кто?* но и очень важный комментарий, отвечающий на вопрос *как?* И чем разнообразнее окажется набор зрительских эмоций, тем ярче будет общая картина происходившего действия.

Ведя репортаж, опытный кинооператор всегда внимательно следит за всеми проявлениями эмоций. Так, например, если во время соревнования один из тренеров особенно активно реагирует на течение боя, то не снять такой момент будет ошибкой (кадр 96, ж).

Кадры» снятые на любом событии, должны быть разной крупности — от предельно общего плана до детали. Разномасштабность монтажного материала диктуется не стрем-

лением изменить композицию кадра ради внешнего эффекта, а пониманием того, что разная крупность позволяет наиболее полно показать различные грани события.

Следует помнить, что различные по крупности кадры легче монтируются друг с другом. Снимая разномасштабный материал, кинооператор облегчает режиссеру проблему монтажа эпизода.

Кинопортерское мастерство ни в коем случае не сводится только к умению компоновать выразительные композиции и снимать кадры высокого фотографического качества. Одно из главных требований к кинооператору — видеть весь материал в развитии и дальнейшем взаимодействии кадров.

Разумеется, предложенную в данном случае монтажную схему спортивной съемки можно дополнить, сделать ярче и выразительнее, но принципиальных изменений в общий характер материала это не внесет. В основном кинооператор справился со своей задачей. Представление о событии в материале дано, и монтажных ошибок нет.

— Но позвольте, — мог сказать предок.

— А где итог репортажа? Ради чего боксеры состязались, а болельщики переживали? Кто победил?

— Это верно, коллега, — согласились бы мы, — Это серьезный просчет. И хотя это, скорее, ошибка режиссера, который не руководил действиями кинооператора, но в результате страдает дело. Сюжет окончательно не выстроен. И, вероятно, эпизод не будет интересен, несмотря на то, что отдельные кадры сняты

Высоким или низким «штилем»!..

Фильм — это цепь самых различных кинокадров, и одна из сложностей операторской работы — сделать так, чтобы отдельные кадры, эти «монтажные ячейки», по выражению С. М. Эйзенштейна, воспринимались зрителем как единое целое.

Кинооператор только тогда правильно выполнит творческую задачу, когда ему удастся найти для всей изобразительной системы фильма единую стилистическую манеру, точно соответствующую основному замыслу всего произведения. Стиль — вот о чем нельзя не думать в поисках формы.

— А что такое «стиль»? — обязательно спросил бы предок.

Это слово дошло до нас от античных греков. Так они называли остроконечный стержень, которым на деревянных табличках, покрытых с писчей стороны воском, процарапывались буквы. От названия этого нехитрого инструмента еще в древности возникло понятие «стиль», обозначающее своеобразие литературного слога.

Сегодня этот термин очень многозначен. Им обозначают исторические эпохи в развитии искусства. Мы говорим «античный стиль», «барокко», «готика», «классицизм». Творческое направление какой-либо группы единомышленников мы тоже называем стилем. Передвижники, Барбизонская школа живописи, «Мир искусства» — у каждой из таких групп, говорим мы, был свой стиль. Манера отдельного художника — это тоже стиль. Понятие стиля

имеет как бы различные уровни. Но в конечном итоге *стиль — это устойчивое единство выразительных средств, которые органично сочетаются друг с другом и формируют характер образа.*

В кинематограф понятие стиля пришло давным-давно, утвердившись до этого в других областях искусства. В старой русской поэтике XVIII века «штилей», как тогда говорили, было три: *высокий, посреди ственный, и низкий.* Их характеристику дал великий русский ученый Михаил Васильевич Ломоносов. Он писал: «Первый составляется из речений славенороссийских... Сим штилем составляться должны героические поэмы, оды, прозаические речи о важных материях, которым они от обыкновенной простоты к важному великолепию возвышаются...»

Средний штиль состоять должен из речений, больше в российском языке употребительных, куда можно принять некоторые речения славенские, в высоком штиле употребительные, однако с великой осторожностью, чтобы слог* не казался надутым. Равным образом употребить в нем можно низкие слова; однако остерегаться, чтобы не опуститься в подлость... Сим штилем писать все театральные сочинения... Стихотворные дружеские письма, сатиры, эклоги и элегии сего штиля больше должны держаться. В прозе предлагать им пристойно описания дел достопамятных и учений благородных.

Низкий штиль принимает речения третьего рода, то есть которых нет в славянском диалекте, смешивая

со средним, а от словенских вообще неупотребительных вовсе удаляться, по пристойности материй, каковы суть комедии, увеселительные эпиграммы, песни; в прозе дружеские письма, описания обыкновенных дел».

Конечно, в кинематографе стилевые особенности отличаются от перечисленных М. В. Ломоносовым, но ведь и на экране обо всем происходящем можно «рассказать» высоким изобразительным стилем, а можно и низким. И не стоит их путать, так как фильму будет нанесен ощутимый вред.

Стилевое решение фильма складывается из многих показателей. Одно из слагаемых — это характер изображения, за которое отвечает кинооператор. Еще до съемок, готовясь приступить к работе, он определяет, какой должна быть образная система фильма: лаконичной, сдержанной, в духе кинохроники? Или изобразительный ряд будет выдержан в романтическом ключе с привлечением кадров-символов? Или все решение будет лирическим и на экране появятся планы с нежными полутонами, мягким оптическим рисунком, легкими, живописными красками? Или оно будет экспрессивным, с обилием острых ракурсов, контрастными световыми характеристиками, резкой динамикой операторских приемов?

Теоретик и критик Бела Балаш в своей работе «Искусство кино» писал: «Киноискусство доказало, что стиль возникает не только благодаря сюжету» драматическому материалу, не только благодаря мизансценам, игре или выбору мотивов, но что стиль может возникнуть и

благодаря формированию фильма, композиции кадра, особому освещению и ракурсу, благодаря искусству оператора».

Осмысливая тему, думая о конкретных ситуациях, которые нужно перенести на экран, кинооператор в меру своих творческих способностей и понимания проблем, затронутых в сценарии, ищет внешнее выражение главной, глубинной сути факта, явления, характера.

Как же идет этот поиск? Как, например, показать то, о чем идет речь в стихотворении Ю. Яковлева, если принять его за литературную основу кинофильма?

«Цок-цок-цок... Цок-цок-цок...

Скачут белые кони,
Будто белые птицы теряясь вдаль.
Гривы дико кипят, свищет ветер
погони,
Поднимается облаком пыль
от земли.

Скачут белые кони по улочке
зыбкой,
Взглядом женщины их провожают
/с тоской.
И бойцы на скаку умирают
с улыбкой,
И живые завидуют смерти такой...

Так себе представлял я войну»
подрастая.
А потом оказалась война
под окном.
Обняла меня крепко шинелька
простая,
Обняла своим жестким,
шершавым сукном.

Не подвел мне коня под уздцы
ординарец.

ковать других, между прочим, легче всего.

Кстати, у нашего косматого пращура мог возникнуть и другой, вполне законный вопрос: а не получится ли в итоге разностильное произведение, все три части которого распадутся на самостоятельные эпизоды, не объединенные единым изобразительным рисунком?

Это серьезный вопрос. Но, по нашему мнению, стилевой разноголосицы в данном случае можно не опасаться. Ведь каждый раз специфическое изобразительное решение вызвано изменениями в смысловой ткани рассказа и в настроении автора. Наоборот, если все сделать в едином изобразительном ключе, то пропадет главная мысль произведения. Исчезнет его эмоциональная окраска* Взволнованность и искренность уступят место сухому, протокольному отчету.

Кончится образность, останется что-то вроде докладной записки по поводу происшедшего.

Стилевое единство вовсе не предполагает убогого однообразия. Стил — это авторская оценка жизненных явлений. Поэтому в отдельных частях фильма допустимо менять стилевые решения, и это не мешает зрителю в тех случаях, когда стилевые принципы сочетаются с сутью факта, явления, характера. Авторский стиль не рождается на голом месте, не появляется из ничего. Он имеет истоки в жизни самого объекта и во внутреннем мире художника, который рассказывает об этом объекте, связывая различные компоненты формы в единую, органически слитную систему — кинофильм.

Все как было...

Актерская сцена разыгрывается специально для съемки, а кинооператор-документалист фиксирует реальный жизненный факт, который развивается по законам неподвластной съемочной группе. И конечно, это создает дополнительные трудности в процессе съемки.

Обычно кинодокументалист лишь в общих чертах знает, как будет проходить действие, которое он собирается снимать.

Он не всегда знает, сколько времени это действие будет длиться.

Ему не всегда удастся свободно передвигаться по съемочной площадке.

Он не имеет возможности вмешаться в поведение героев и попросить их повторить какой-то момент, который не попал на пленку.

Бывает и так, что кинооператор не успевает занять выгодную съемочную точку, выбрать нужный объектив и поэтому не может скомпоновать кадр так, как ему хотелось бы. В таких случаях вполне допустимо сначала нажать пусковую кнопку камеры, чтобы не упустить начало действия, а уж потом, глядя в визир, «собрать» в четкую композицию все объекты, попадающие в поле зрения. Конечно, при таком «методе» работы возможны и композиционные, и экспозиционные просчеты, но если в итоге получен удовлетворительный кадр, можно считать, что цель достигнута, потому что удалось главное — на пленке осталось свидетельство о происшедшем событии.

Кадр 97 — пример того, как не-



Кадр 97

ожиданно возникшая уличная сценка потребовала от кинооператора быстрой реакции и он успел зафиксировать действие, не имея возможности заранее выстроить композицию. Фигура разгневанного мужчины взята целиком — так он выглядит более активно. Ясно видна выразительная смысловая деталь — палка, которой он угрожает ребятишкам. Расположив своего «героя» так, что перед ним оставлено свободное пространство, кинооператор подчеркнул динамику происходящего действия. Силовая композиционная линия начинается с фигуры мужчины и направлена справа налево. Ей противостоит другая линия, представляющая движение детей, пробегающих по переднему плану слева направо. Такое противопоставление усиливает ощущение конфликта.

Приведенный мизанкадр является вариантом сложной панорамы сопровождения. По мере ее развития в поле зрения камеры будут попадать все новые объекты — дети, которых преследуют, прохожие, наблюдающие за этой сценой. И как бы ни развернулось событие, его

изобразительная трактовка целиком зависит от кинооператора, который в любой момент может переключить внимание кинозрителей на уличных зевак или, оставив за пределами кадра главного «героя», следить за убегающими детишками. Панорамирование может перейти в статичный кадр, а потом снова в панораму или съемку с движения. Фактически такая поликомпозиция — это уже не отдельный кадр с однозначной характеристикой конкретного объекта, это целый эпизод, показывающий развитие действия в пределах одного съемочного плана, содержание и длина которого зависят от поведения героев и намерения кинооператора истолковать происходящее событие.

От съемки подобной сцены, разыгранной актерами, такой мизанкадр отличается тем, что каждую последующую секунду кинооператор должен принимать решение и строить композицию исходя из происходящего действия и не зная, как оно изменится в следующий момент. Репетиций при такой киносъемке быть не может. Дублей — тоже.

Документальная киносъемка подлинных событий и реальных персонажей с их горестями и радостями требует от кинорепортера особого внимания. Он обязан помнить, что люди, испытывающие подлинные чувства, нередко вовсе не хотят выставлять их напоказ. Поэтому долг каждого, кто снимает прямой репортаж, следить за тем, чтобы демонстрация снятого материала не принесла героям нравственного урона. Это касается в первую очередь кадров, снятых камерой, которая спрятана от участников съемки.



Кадр 98

Кинематографисты называют такой метод съемки методом «скрытой камеры» и охотно пользуются им, так как он дает очень выразительные кадры, полные жизненной правды.

Эффект сходный со съемкой «скрытой» камерой дает и репортаж, выполненный при помощи длиннофокусной оптики, которая позволяет фиксировать происходящее действие издали, не мешая людям и не привлекая их внимания. Кадр 98, снятый длиннофокусным объективом, получился очень выразительным из-за того, что эмоции обоих участников полны неподдельной искренности и зритель видит, что грусть женщины и тревога стоящего рядом с ней мужчины — не актерская игра а истинные переживания реальных персонажей.

Кинозритель чувствует особое воздействие кинокадров, в которых сняты реальные факты, подлинные эмоции. Это учитывают профессионалы и нередко обращаются к стилистике документального кино, стремясь к тому, чтобы в игровом фильме не было ярко выраженных свето-

вых эффектов, созданных электрическими приборами, и композиция кадра строилась в упрощенной манере, имитирующей прямую съемку действительности. Такой отказ от подчеркнутой выразительности изобразительного ряда и умышленное «обеднение» формы применяются иногда с целью убедить зрителя, что все происходящее на экране не разыграно специально, а является «кусочком» подлинной жизни.

Конечно» стремление к документальности отнюдь не оправдывает неряшливые, случайные композиции. Но в то же время безупречно выстроенный кадр может вызвать убеждение в том, что показанное действие фальшиво и неубедительно. К такому выводу зритель может прийти, сопоставляя классическую композицию с хроникальными кино- и фотоматериалами, которые сегодня так щедро обрушиваются на аудиторию, демонстрируя изобразительную стилистику подлинного документа.

Но стремление показать конкретный факт методом кинорепортажа вовсе не означает сухую» беспристрастную фиксацию действительности. Кинооператор, владеющий мастерством репортера, снимает самые выразительные моменты события, выделяет характерные детали, старается дать образную картину происходящего действия. Ведь киноизображение в любом случае является авторской оценкой действительности. Это киноотчет о реальном факте, сделанный с позиции художника.

— Так почему же вы говорите, что кинорепортаж — это «правда жизни»? — мог спросить нас пещерный коллега. — Ведь в жизни все проис-

ходило по-другому, чем мы видим на экране. Репортер берет одни фазы события, а другие пропускает. Выделяет одних людей и не показывает других. Он искажает факты!

— Уважаемый коллега» — сказали бы мы. — Ведь мы не утверждаем, что на экране возникает реальная жизнь. Мы уже говорили» что кинематограф дает модель действительности» И кинорепортаж — это способ наиболее правдиво передать все, что было перед камерой на самом деле!»

Цвет и композиция

Сегодняшнее кино в основном — цветное. Это естественно, ведь авторы кинопроизведения стремятся максимально приблизить экранную версию жизненного факта к реальной действительности, а цвет, как правило, усиливает достоверность кинообраза. Хотя нельзя утверждать, что черно-белое изображение во всех случаях обедняет зрительный ряд. Скупая, ахроматическая гамма иногда может быть более эмоциональной и выразительной, чем яркая и разнообразная палитра цветного фильма.

В этом плане очень интересно мнение писателя-фронтовика Вячеслава Кондратьева, который считает, что цветные кинофильмы, рассказывающие о тяжелых военных буднях, во многом проигрывают по сравнению с черно-белыми. Просмотрев фильм «Сто солдат и две девушки» (режиссер С. Микаэлян) оператор В. Иванов), он вспомнил то восприя-

тие, которое было свойственно лично ему — пехотинцу, воевавшему на переднем крае, и написал в «Литературной газете»:

«Картина, к сожалению, цветная» что, на мой взгляд, противопоставлено военным фильмам, потому что война для воевавших не имела цвета. Помню, я увидел голубое небо, почки на деревьях и зеленеющую траву лишь тогда, когда раненым отошел от «передка» на расстояние не менее трех-четырех километров. А потому яркая зелень поля и леса, освещенная солнцем глина окопных брустверов придают некоторую декоративность переднему краю, который запомнился мне в каких-то сумеречных, серых тонах».

И, не желая быть категоричным, Вяч. Кондратьев добавляет:

«Но это мое личное восприятие, возможно, другие видели войну и не так. А может, режиссер хотел противопоставить красоту русского пейзажа, на фоне которого все и происходит, страшной и уродливой работе войны?»

Эти воспоминания бывшего солдата пехоты — своеобразная авторская оценка реальности, а значит, это та система образности, которая дает нам возможность передавать свои мысли и ощущения другим людям, и делать это с наибольшей выразительностью. И мы легко найдем аналогию словам писателя в таких фразах, как «потемнело в глазах» или «видеть все в мрачном свете». Что это, как не та образность, которая помогает нам выражать сложнейшие оттенки нашего душевного, состояния?!

В одном из документальных фильмов автора-оператора И. Галина,

снимавшего свою ленту во время войны Вьетнама за независимость, был кадр, который начинался цветным (как и весь фильм), а потом постепенно переходил в черно-белый. Это был крупный план бойца, ведущего огонь по самолету врага, причем лицо зенитчика и фон постепенно теряли естественную окраску — и изображение становилось черно-белым. Грохот боя при этом нарастал* и в таком звуко-зрительном сплаве этот длинный кадр, теряющий цветность, с предельной экспрессией передавал огромное напряжение боя. В данном случае кинооператор И. Галин нашел авторское решение, которое в чем-то перекликается с воспоминаниями писателя В. Кондратьева о войне.

Какую же роль играет цвет в композиции кинокадра? Относятся ли закономерности» принятые черно-белым кинематографом, к цветному? В основном да. Конечно, с некоторыми дополнениями. Так же как и общие композиционные принципы станковой живописи обогащаются кинематографом, использующим динамику изображения, так и цветное кино, беря за основу общие положения кинокомпозиции, дополняет их присутствием цвета.

Прежде всего это относится к общей цветотональной стилистике изобразительного ряда, которая зависит от авторской трактовки сюжета.

Если черно-белые кадры могут быть выдержаны в светлой или темной тональности и это придает событиям определенный эмоциональный характер, то, используя цвет, кинооператор может снять эпизод в «теплой» или «холодной» колорис-

тической гамме, и это тоже будет вызывать у зрителя ответную реакцию, которую можно предвидеть.

Несмотря на кажущуюся условность такой терминологии, она имеет глубокий смысл, и причину появления этих наименований понять нетрудно. Эти термины сложились на протяжении жизненного опыта человечества. Солнечные лучи, несущие тепло и свет, или языки пламени, или цвет нашей крови — все это для нас «теплая», красно-оранжевая часть спектра. А голубизна льда, или зеленоватая бледность мертвой плоти, или негреющий свет луны — это для нас «холодные» тона. И, конечно, перенесенные на экран, эти цвета дают дополнительную эмоциональную окраску происходящему действию.

В качестве примера вспомним один кадр из фильма «Прощай, Гюльсары», снятый кинооператором С. Урусевским, — кадр, рассказывающий о последнем расставании хозяина со старым конем. Это конец их совместной борьбы с невзгодами, конец скупых радостей, конец жизненного пути.

Конь дан силуэтом на фоне холодного ночного неба. Так он смотрится выразительнее, потому что зритель не отвлекает показом отдельных деталей — только усилия героев и их движение интересуют художника. Но главное в этом эпизоде — колористическое решение. Холодная, мрачная гамма цветовых тонов подчеркивает трагизм ситуации. Сергей Павлович Урусевский по первоначальному образованию был художником-живописцем, и он очень чутко понимал и использовал возможности цвета.

В советском кинематографе первым опытом введения цвета в экранный образ было неожиданное решение С. М. Эйзенштейна расцветить флаг, поднятый восставшими моряками на броненосце «Потемкин». Фильм «Броненосец «Потемкин», как известно, был черно-белым, и флаг аккуратно раскрасили от руки. Очевидцы первого просмотра, который проходил в Большом театре на торжественном заседании, рассказывали, какое ошеломляющее впечатление произвел на зрителей этот кадр именно потому, что красный цвет не просто придавал жизнеподобие полотнищу, поднятому на мачте, — цвет выразил идею, стал проводником мысли и чувств авторов.

Эйзенштейну принадлежит и другое, ставшее хрестоматийным применение цвета в черно-белом фильме. Во второй серии «Ивана Грозного» есть эпизод, получивший название «Пляска опричников». Это своеобразный эмоциональный взрыв в изобразительной ткани фильма, который в некоторой степени сходен с историей о «Потемкинском флаге». Но здесь цвет — выражение яростного насилия! Он врывается в черно-белый изобразительный ряд фильма как вспышка буйной стихии, и это соответствует внутренней сути опричнины. Красные, багровые пятна мечутся по экрану, символизируя и реки пролитой крови, и ту бессмысленную, безудержную злобу людей, о которых мы могли бы образно сказать «у них глаза налиты кровью». Красный цвет в этом эпизоде предельно активен, и его появление в структуре черно-белого фильма стало событием в истории мирового кинематографа.

В цветоведении есть понятие «цветового контраста». По аналогии с контрастом ахроматических тонов это сочетание двух разноокрашенных объектов, поставленных рядом. Здесь главную роль играет различие цветовых пятен по спектральным характеристикам. Предмет, освещенный «теплым» цветовым потоком, будет более активен на «холодном» фоне, и наоборот. Сочетание цветов, близко расположенных в спектре, будет сглаживать их визуальное воздействие на зрителя. Компонуя цветной кадр, кинооператор учитывает эти обстоятельства.

Колористическое решение кадра¹ складывается из цветовых показателей объекта и характера освещения. На натуре кинооператор выбирает объект и атмосферные условия, при которых ведется съемка, и работает, следя за спектральным составом светового потока. При съемках в интерьере, в студийных павильонах кинооператор подбирает цвета декораций, следит за тем, как одеты актеры, какие предметы их окружают. Играет роль все, даже характер грима.

Конечно, цвет *ки* изобразительное средство вносит в кадр новое качество. Но принципиальной разницы с другими композиционными компонентами или категорического приоритета по сравнению с ними цвет не имеет. И нельзя сказать, что переход к цветному кино в корне изменил практику построения киноизображения. Просто были дополнены уже найденные и освоенные кинематографистами приемы. Как их использовать — задача художника, каждый раз зависящая от авторской трактовки содержания. И

От автора

тут перед автором беспредельное поле деятельности. В этом, собственно, и состоит сложность и таинственность творческого процесса — как найти правильный путь, если имеется бесчисленное множество этих путей?! Где берутся ориентиры для выбора оптимальных вариантов?..

Очевидно, они лежат во внутренней сути предмета или характера, о которых идет речь. Это касается и цвета как элемента композиции. Вы-

бирая колорит сцены, думая о цветности деталей, обращаясь к оценке цветового пятна, кинооператор ориентируется на связь внешних признаков с теми сущностями, которые этими признаками выражены. Если такие внутренние связи и закономерности найдены, то композиция, созданная художником, будет правильно восприниматься зрителями, которые поймут мысли и чувства автора.

Перед расставанием

Тридцать, а может быть, и тридцать пять тысяч лет назад в какой-то из уютных первобытных пещер, косматый, пропахший дымом костров человек подошел к каменной стене, сморщил в творческом напряжении низкий, похожий на обезьяний лоб и провел первую линию будущего рисунка, не подозревая, что в этот момент рождалось то, что потом назовут словом «искусство».

Первобытный человек становился разумным существом в процессе труда. Его мозг, глаз и рука давали ему возможность действовать так, как не могли действовать другие обитатели нашей планеты. Он начал обдумывать результаты своих поступков, у него возникла потребность осмыслить свою роль в огромном, окружающем его мире. Постепенно развивались духовные способности человека, в том числе и чувствующий красоту формы глаз, как писали К. Маркс и Ф. Энгельс (Из ранних произведений, 1956, с. 593).

Происхождение искусства теоретики объясняют по-разному. Одни считают, что художественное творчество биологически свойственно человеку, что искусство это «животворное дыхание бессознательного», проявление инстинктов. Другие рассматривают искусство как отражение реальной жизни и утверждают, что художник творит, желая осмыслить действительность, причем в этом процессе принимают участие все духовные силы человека, в том числе и воображение, а также обретаемое в обучении и на практике

мастерство, необходимое для осуществления творческих замыслов и создания произведения искусства. Момент обучения очень важен. Чтобы развить свои природные способности, каждый, кто хочет заниматься каким-либо видом искусства, должен не только «творить», но и учиться творчеству, советоваться с коллегами, читать специальную литературу, посещать выставки, слушать выступления признанных мастеров.

*

— Вы думаете, что, прочитав эту книгу, можно научиться снимать кино? — мог спросить пещерный коллега.

— Книга поможет читателю разобраться в том, что такое «композиция кинокадра», а это необходимо не только кинооператору, но и зрителю, — ответил бы автор.

— А почему «необходимо»? — мог спросить художник палеолита. — Ведь есть люди, которые рисуют, занимаются киносъемками и фотографией, вовсе не думая о законах и тонкостях композиционных решений!

— Конечно, — сказал бы автор. — Но все равно они обязательно облачают свои работы в композиционную форму. И так как композиция во многом определяет восприятие произведения, то думаю, что гораздо лучше, если кино- или фотохудожник не надеется на случайность, а выстраивает композиционные элементы сознательно. Такой «разговор» со зрителем более результативен.

— А зачем думать о проблемах композиции кадра кинозрителю? — резонно спросил бы предок.

— Чтобы грамотно смотреть фильмы. Ведь составление собственного мнения о произведении искусства и о мастерстве его создателей это тоже творчество. И эстетически подготовленный зритель получает

от фильма больше, чем зритель, который не разбирается в проблемах киноискусства.

— Ну, что ж, — сказал бы художник палеолита. — Пора расставаться... Надеюсь, мы старались не зря и желаю всем читателям творческих успехов!

— И я тоже! — сказал бы автор.

Авторы фотографий и кинокадров:

Студенты ВГИКа Е. Афанасьев, А. Барзнаускас, Л. Влаухут, Б. Бобков, П. Васильев, К. Данин, О. Дери г л а з о в, С. Житомирский, И» Земцов, В. Иванушкин, В. Иванченко, А. Исаев, А. Карпов, Д. Клименко, Б. Конанов, С. Куликов, О. Мельник, А. Минов, М. Новицкий, А. Носовский, П. Олар, Э. Пулатов, А. Савонин, А. Сажко, Э. Самсонов, М. Симаков, С. Симаков, М. Трахман, И. Филатов, А. Чуш, Н. Шлягин.

Фотолюбители Л. Балашевич, А. Баскаков, А. Боровский, В. Власенко, П. Катаускас, В. Коровин, Б. Кракаускас, С. Кузнецов, Я. Кюннап, В. Ларионов, С. Поставногов, Н. Тарасов, В. Тесёлкин, С. Трибунский.

Фотокорреспонденты Д. Бальтерманц, Ф. Левшин, Е. Халдей. Снимки

Фотохроники ТАСС

Оглавление

ОТ АВТОРА		ПРОСТРАНСТВО, ОКРУЖАЮЩЕЕ ГЕРОЯ	
Перед встречей.	5	Где гуляли мамонты?	113
		Живая трава . . .	119
		ОСВЕЩЕНИЕ ОБЪЕКТА	
		Включить приборы!	129
		Съём и тени	138
		ТВОРЧЕСКИЙ ПРИЕМ КИНООПЕРАТОРА	
		Повернуть камеру! „	147
		Сверху вниз и снизу вверх	161
		Переместимся в пространстве! . .	169
		«Стеклянный глаз».	172
		И наехать и отъехать	178
		«Резиновое» время	184
		Без динамики	187
		МОНТАЖ КИНОИЗОБРАЖЕНИЯ	
		«Montage» по-французски — сборка	193
		А+Б не равно А+Б?	198
		Разъединить, чтобы соединить	203
		Не монтируется?	207
		ВНИМАНИЕ, СНИМАЮ!	
		Выбрать вариант.	217
		Что? Где? Кто?	222
		Высоким или низким «штилем»? .	226
		Все как было	230
		Цвет и композиция	233
		Перед расставанием ,	237
ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ КОМПОЗИЦИИ КАДРА			
Границы. Формат. Центр „	19		
Невидимые линии	23		
Сумма изображений.	33		
Больше и меньше.	37		
Взвесим невесомое	43		
От угла к углу.	48		
Живописное однообразие	52		
Когда «левое» равно «правому»	56		
ИЛЛЮЗИЯ ТРЕТЬЕГО ИЗМЕРЕНИЯ			
Мамонты в перспективе	63		
Воздух и\$ ощупь	68		
Наведем на фокус	73		
Опять о глубине кадра	75		
МАСШТАБ ИЗОБРАЖЕНИЯ			
Посмотреть издали и увидеть			
вблизи.	85		
«Взгляд портрета».	95		
Только руки.	102		
Гребенки Евгения Онегина . . .	106		